

075R

1127-1

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

J A N V I E R 1937



S O M M A I R E

AU JARDIN D'ÉPICURE, PAR M. FRÉDÉRIK POULSEN. ¶ BERND NOTKE, PEINTRE, PAR M. JOHNNY ROOSVAL. ¶ L'INFLUENCE DE VÉRONÈSE SUR RUBENS, PAR MADEMOISELLE CLAIRE JANSON. ¶ CÉZANNE, D'APRÈS LES LETTRES DE MARION A MORSTATT, PAR M. ALFRED BARR. ¶ LA PIETA DU LOUVRE ET SON AUTEUR, PAR M. P. WESCHER. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140



# G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8<sup>e</sup>)

*La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Losta-  
lot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée au-  
jourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours  
des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétros-  
pective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curio-  
sité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en  
livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte  
et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales  
exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-  
Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul  
journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité,  
Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son  
objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une por-  
tée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au  
théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a  
à voir ou à entendre au cours de la semaine.*

## COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc D'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées  
nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encourage-  
ment à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéolo-  
gie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles,  
rédacteur en chef.



# CONSEIL DE DIRECTION

*Au début de cette année, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.*

*Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance déjà abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.*

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAŁCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest.

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON, Conservateur de la Tate Gallery, Millbank;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## T A R I F DES ABONNEMENTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)

### ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

---

## B U L L E T I N D'ABONNEMENT

*Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,  
à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19.....*

**(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)**

*\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....*

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....*

*Nom : .....*

*Signature :*

*Adresse : .....*

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

**Téléphone: Balzac 12-17**

**Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90**



# S O M M A I R E

J A N V I E R 1 9 3 7

Au Jardin d'Epicure, par *M. Frédérik POULSEN*, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague.... 1

Bernd Notke, peintre, par *M. Johnny ROOSVAL*, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm..... 12

L'Influence de Véronèse sur Rubens, par *Mlle Claire JANSON* ..... 26

Cézanne, d'après les lettres de Marion à Morstatt, 1865-1868, par *M. Alfred BARR*, Conservateur du Museum of Modern Art de New-York..... 37

La Pietà du Louvre et son auteur, par *M. P. WESCHER* ..... 59

Bibliographie. .... 63

---

Sur la couverture de ce fascicule, figure la reproduction d'un détail du tableau de Rubens, *Les Enfants de l'Artiste*, conservé à la Galerie Liechtenstein à Vienne.



# E S Q U I S S E 1 9 3 7

*Un charme singulier s'attache toujours à l'esquisse, au projet, cet horizon infini, ouvert à l'imagination émue tout à coup d'un possible suggéré. Voilà pourquoi aujourd'hui, peut-être plus que jamais, nous prenons goût aux carnets de croquis, aux notes des grands peintres, aux maquettes d'un sculpteur, à l'inachevé, à l'idée plastique jetée impromptu sur le papier, imprimée du pouce dans la glaise. Notre esprit s'y amuse plus qu'aux chefs-d'œuvre parfaits qui donnent à croire que tout est dit, et notre plaisir c'est d'être mis sur la voie sans espoir d'arrivée.*

*Dans l'ordre architectural, c'est d'ordinaire la ruine qui satisfait ce penchant : la ruine, c'est l'esquisse retournée, non plus dans l'avenir, mais dans le passé, la maison à l'envers dans l'eau d'un lac ou dans l'œil du chat, à la chinoise. C'est un souvenir qui ne vient pas à terme. A rebours, nous jouissons de notre liberté de terminer sans contrainte, et nul n'a vraiment envie de voir le Parthénon ou Sunium reconstruits pour figer notre fantaisie.*

*Or, voici qu'au seuil de 1937 l'un et l'autre nous sont donnés, nous avons sous les yeux la ruine d'un palais et l'esquisse d'un temple. Le Trocadéro s'effondre dans un gouffre qu'on aimerait voir se perpétuer vêtu de frondaisons romantiques. Un hémicycle colossal s'y substitue et il ne nous déplairait pas d'en contempler toujours les promesses, sans la sécurité de croire qu'elles seront tenues.*

*Ainsi les étrennes de Paris, en ce jour de l'An, c'est le rêve à peine matérialisé non pas tant d'une Exposition internationale, que d'un édifice de proportions cyclopéennes, un cirque ouvert sur la Seine, une perspective éblouissante; et des ouvriers juchés sur ce qui se fait de plus aventureux comme échafaudages, d'instant en instant s'ingénient, comme avec prudence, à borner notre illusion. Il n'est pas de plus beau spectacle. L'éclairage changeant des jours d'hiver, les brumes et les clartés froides, les ténèbres percées à des altitudes inespérées par des feux rouges en font varier le grandiose : on attend un Piranèse, et le poète de l'impossible. Jamais 1937 n'aura été plus admirable qu'en cette pochade démesurée...*



# AU JARDIN D'ÉPICURE

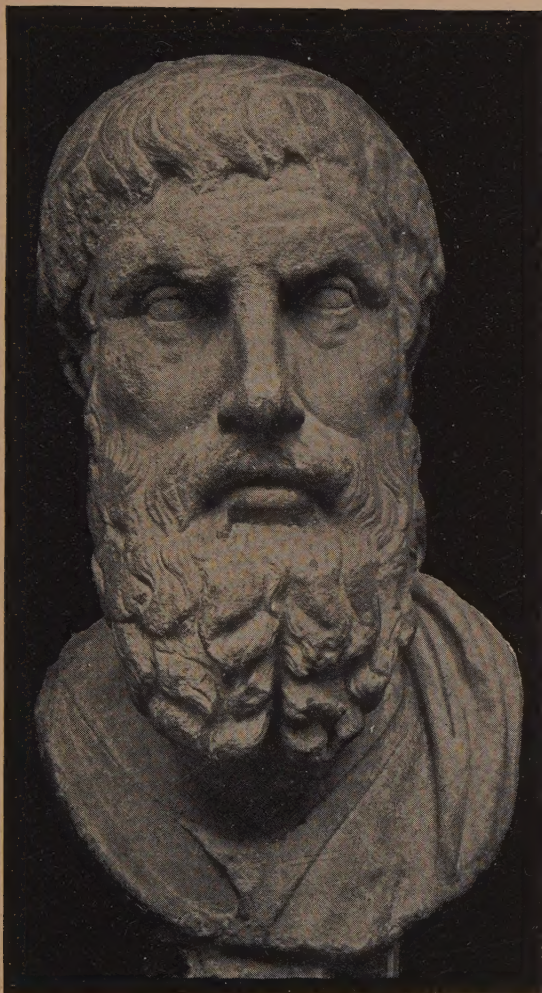


FIG. 1. — BUSTE D'ÉPICURE.  
(Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg.)

**E**PICURE naquit à Samos en 341. Il était fils d'un clérouque (colon) attique, et ne vint à Athènes qu'en 323, pour y faire son service militaire. Parmi les soldats, son camarade fut le poète comique Ménandre, mais ni l'un ni l'autre ne semblent avoir reçu la moindre impression de la vague de nationalisme et de religiosité qui, à cette époque encore, sous l'impulsion donnée par le grand chef d'État que fut Lycurgue, passait sur l'Attique<sup>1</sup>. Les anciens temples étaient restaurés, les anciens cultes rajeunis, et les jeunes recrues étaient promenées ensemble à la ronde, pour visiter les temples. Peut-être ce souffle théologique a-t-il plutôt fortifié le penchant des deux jeunes gens pour les intérêts de ce monde. En ce qui concerne Epicure, ce qui le conquit corps et âme, ce fut la camaraderie qui liait ces jeunes gens, les repas en commun, l'ensemble d'une éducation de vie en commun (système). C'est là qu'il apprit la valeur de l'amitié, et toute l'organisation communiste de sa secte future repose certainement sur des expériences de cette époque.

Après douze années d'études à Colophon, en Asie-Mineure, Epicure fonda

1. A ce sujet, voir *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek*, I, p. 74 et sq.



à Mytilène, en 310, une école de philosophie qu'il transféra ensuite à Lampsaque. Mais il comprit vite que, pour permettre à sa doctrine de se répandre, il lui fallait s'installer à Athènes. Aussi, en 306, y fit-il l'acquisition, avec son ami Métrodore de Lampsaque, d'une maison avec un jardin où il pût rassembler les élèves sous son enseignement. D'abord, par suite des troubles de la ville, l'affluence des auditeurs ne fut pas considérable. Athènes subissait l'occupation macédonienne et avait perdu sa liberté politique. Cela n'empêchait pas le gouvernement de se mêler aux querelles de la grande politique, au cours desquelles le roi d'Égypte, Ptolémée I<sup>er</sup>, conquît la sainte Délos — ressortissante d'Athènes depuis Périclès — tandis qu'Ofella, gouverneur de la Cyrénaïque, et la ville de Carthage, par le canal de ses légations, excitaient les uns contre les autres les dirigeants d'Athènes. En 307, Démétrius Poliorcète avait expulsé les Macédoniens et rendu à Athènes sa liberté, ce qui, nous dit Plutarque, donna lieu envers le libérateur à des marques d'honneur qui confinaient presque au sacrilège. Deux ans plus tard cependant, Athènes accablait de son mépris Démétrius alors vaincu, et se laissait entraîner par Lachare à une anarchie démagogique totale. En 296, Démétrius revint et se vengea. Il assiégea la ville et, par la famine, l'obligea à se rendre. Nous apprenons alors que, malgré leur propre pauvreté, « ceux des jardins », comme on appelait les épicuriens, non seulement s'entr'aidaient mutuellement, mais encore prélevaient sur leurs maigres réserves de quoi secourir leurs concitoyens affamés, « car, disait Epicure, dans le besoin le sage sait mieux donner que recevoir ».

A une nouvelle période d'avilissement sous le joug macédonien succéda, de 290 à 280, une période de relèvement, grâce à Olympiodore qui libéra Athènes et fut honoré par des statues tant sur l'Acropole et près du Prytanée qu'à Eleusis. Un buste nous a conservé la copie d'une de ces images<sup>1</sup>. Quarante deux ans après la mort de Démosthènes, en 280, une statue de bronze fut élevée sur la place du marché d'Athènes au vieux champion de la liberté, et la Glyptothèque Ny Carlsberg en possède la meilleure copie existante, en marbre<sup>2</sup>. En même temps, d'autres monuments furent élevés à Sophocle, Socrate, Homère et à beaucoup d'autres hommes de pensée<sup>3</sup>.

De 290 à 270, les écoles de philosophie florissaient aussi, tant les vieilles, l'Académie et le Lycée — où en 287 le physicien

1. Fr. Poulsen, *La collection Ustinow. Oslo vidensk. Selsk. Skrifter*. II, 1920, n° 3, p. 21 sq.

2. Arndt-Bruckmann, *Griech. und röm. Porträts*, I, III-14 (Poulsen).

3. *From the Collections...*, I, p. 88 sq.

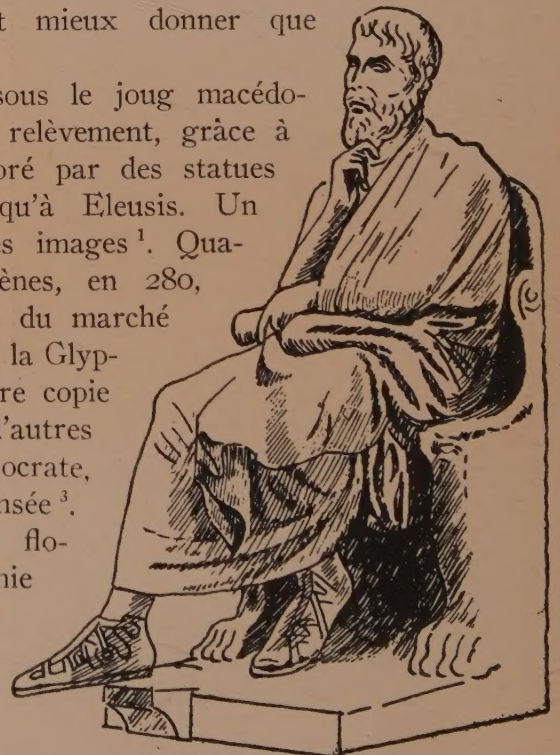


FIG. 2. — RECONSTITUTION DE LA STATUE D'ÉPICURE.  
(Dessin de Mme Sys-Gauguin).



Straton avait succédé à Théophraste, élève du grand Aristote — que les nouvelles, la Stoa, dont le fondateur, Zénon, ne mourut qu'après l'an 260, et la secte d'amis épicuriens qui exploitait sagement l'aversion de l'époque pour les troubles politiques, en renchérissant sur les avis de Platon qui détournent le philosophe de prendre part à la vie publique<sup>1</sup>. A l'époque romaine tardive encore, la devise épicurienne: « Vis caché » exerça son attrait sur des âmes douces, comme par exemple celle d'un Virgile. Ses Bucoliques sont fortement empreintes de ce sentiment épicurien de la nature qui affine le regard pour les petites choses et divise la nature en détails gracieux: une montagne, un fleuve, une grotte ombreuse y sont chantés, tandis que les stoïciens préfèrent célébrer la grande nature, le cosmos<sup>2</sup>.

Métrodore, l'ami le plus intime d'Épicure et le co-fondateur de son école, mourut en 277. A cette occasion, pour honorer la mémoire de l'ami défunt, Épicure écrivit une œuvre en cinq volumes qui, sauf quelques fragments insignifiants, a disparu. Le maître a dû avoir à cœur d'élever dans son jardin une statue à son ami, d'autant plus que les autres écoles de philosophie, l'Académie et le Lycée, possédaient des images de leurs fondateurs<sup>3</sup>. C'est sûrement de cette statue originale en bronze que proviennent les images conservées jusqu'à nous de Métrodore<sup>4</sup>. Le

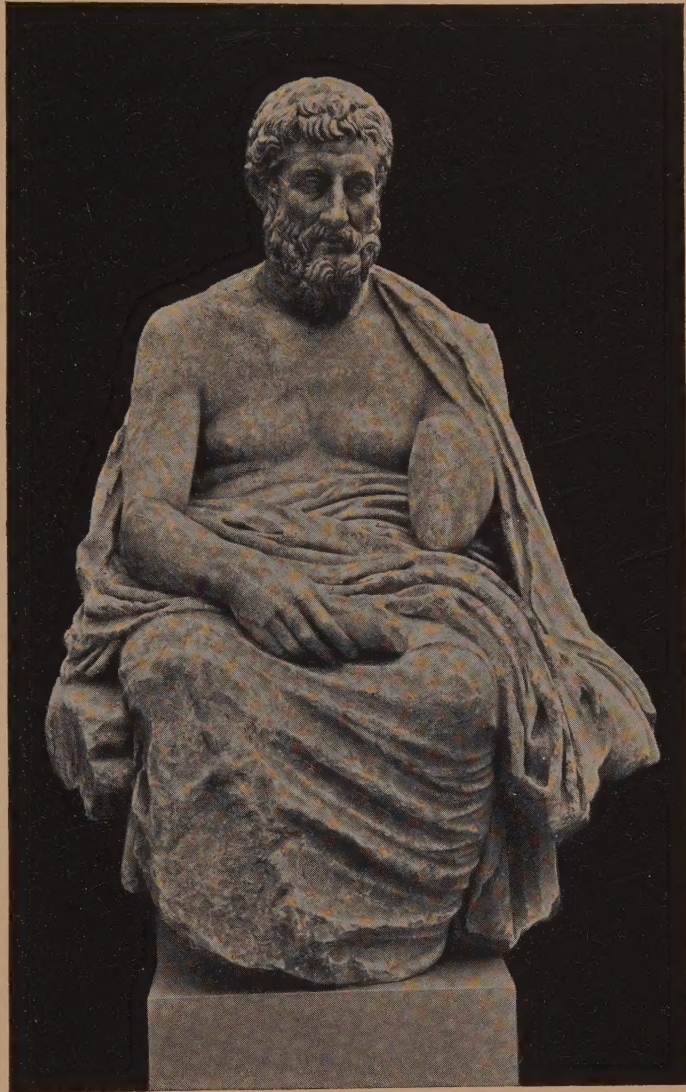


FIG. 3. — STATUE DU PHILOSOPHE ÉPICURIEN MÉTRODORE.  
(Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg.)

1. Gorgias, 486, c. *Theaitetos*, 173, c-d.

2. G. Rudberg, dans *Lunds Vetenskaps Societets Arsbok*, 1930, p. 40.

3. *From the Collections...*, I, 31 et 42.

4. Bernoulli, *Griech. Ikonographie*, II, p. 130 sq. Arndt-Bruckmann, 1981 sq. Arndt-Amelung, *Einselaufnahmen*, 3364-65.





FIG. 4. — STATUE DE MÉTRODORE. DOS.

point de départ de leur dénomination est un double hermès signé, représentant Epicure et Métrodore, du Musée du Capitole, et, grâce à un hermès du Musée National d'Athènes, le type de statue qui correspond à cette tête a pu être défini, bien que les trois statues-répliques conservées soient décapitées<sup>1</sup>. Quatorze répliques de la tête et trois du corps sont connues. De ces dernières deux sont des statuettes, une seule est un peu plus grande que nature, c'est-à-dire probablement de même grandeur que l'original d'Athènes. Cette statue fut acquise comme torse à Rome, en 1920, par la Fondation Ny Carlsberg, offerte à la Glyptothèque Ny Carlsberg, et là complétée par un moulage de la tête de l'hermès d'Athènes. La statue antique ainsi ressuscitée (fig. 3-5), qui mesure 1 m. 26, et qui, autrefois, avec la partie inférieure et les pieds aujourd'hui disparus devait mesurer 1 m. 55 environ, représente le

philosophe assis dans un fauteuil à dossier arrondi et à pieds recourbés, en train de dérouler un manuscrit, après avoir salué, de la main gauche levée, les auditeurs qu'on imagine groupés autour de lui. Le haut du corps est nu et, posé sur la nuque, l'épaule gauche, les genoux et les jambes, le grand manteau tombe en fins plis ruisselants. Bien que fortement restaurée la petite statuette de Newby Hall, en Angleterre, peut nous aider à reconstituer la partie inférieure de notre statue (fig. 6). Elle mesure 59 cm., plinthe comprise, mais la tête et le cou sont modernes, ainsi que la main et l'avant-bras droits, un morceau du genou gauche, la plus grande partie du pied droit et trois pieds du fauteuil. Sur le pied gauche, fort bien conservé, les ornements de la sandale surmontée d'un nœud élégant sont

1. G. Lippold, *Griech. Porträtstatuen*, p. 77 sq. Fr. Poulsen, *Ikonographische Miscellen* (*Videnskabelsk. Medd.*, IV, 1), p. 73 sq. et pl. 31-35, Arndt-Amelung, 3128-3131, Arndt-Bruckmann, 1089-90.



intéressants à observer. Ces riches détails s'harmonisent bien ici avec le manteau fastueux et le grand coussin gonflé qui rend le siège encore plus confortable.

Dans la statuette de Newby Hall le modelé des formes du corps est moins approfondi que dans la grande figure de la Glyptothèque Ny Carlsberg, où les marques de l'âge sont caractérisées avec tant de justesse qu'à la vue du torse le sculpteur de la collection, M. Elo, s'écria : « C'est un homme de cinquante ans ! », et il le démontra plus tard par une comparaison avec un homme de cet âge et de même stature, qu'il fit dévêtir. Métrodore mourut à l'âge de 53 ans, on voit donc que le sculpteur avait vu juste, et les plis flasques de la poitrine et de l'épigastre, le bord saillant de la clavicule, la forme du deltoïde, le bras plat, le biceps un peu mou et l'artère fortement accentuée qui le borde, sont autant de traits saisis sur nature, qui collaborent à l'expressivité de l'ensemble.

L'esprit avec lequel sont rendus les détails des formes du corps met cette statue sur le même plan que celle de Démosthènes, et nous pouvons nous réjouir de posséder à la Glyptothèque les deux plus excellentes copies des deux meilleures statues attiques de la période qui va de 280 à 270 av. J.-C. Cette recherche profonde des caractéristiques individuelles du corps et du vêtement s'était du reste déjà manifestée dès le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ainsi que le prouve un torse masculin de Budapest<sup>1</sup>. Par contre, en tant que portrait, la tête de Métrodore est tout à fait insignifiante, et si dépourvue de caractère qu'à maintes reprises elle a été confondue par des gens de métier avec le portrait d'Hermarchos. Il faut littéralement mesu-



FIG. 5. — STATUE DE MÉTRODORÉ. PROFIL.

1. A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpturen in Budapest* (Krystall Verlag, 1928), p. 38, n. 26.





FIG. 6. — STATUE DE MÉTRODORE.  
La tête est rapportée et moderne.  
(Newby Hall, Angleterre.)

rer et compter les boucles pour obtenir une certitude. La tête de Métrodore qui, par son style, semble la plus voisine du portrait original en bronze, est celle du double hermès signé du Musée du Capitole, mais c'est aussi un portrait grec typique, calme et noble, d'un bel homme barbu, comparable aux « pères » des bas-reliefs funéraires du IV<sup>e</sup> siècle ou au Sophocle du Latran. Bien que le caractère de la tête devienne plus intense lorsqu'elle est placée sur une statue, l'effet des sourcils arqués au-dessus des yeux profondément enfoncés étant accru et l'expression gagnant en force et en clarté, la disproportion entre les brillantes caractéristiques du corps et l'insignifiance de la physionomie persiste. Il est bien vrai que Métrodore n'avait rien de génial, c'était, au contraire, un homme d'un type moyen,

beaucoup moins capable de résistance aux tentations — particulièrement de nature érotique — à la douleur et aux chagrins, qu'Epicure. Il a dû pourtant avoir des traits individuels assez marqués que le sculpteur n'a pas pu ou pas voulu reproduire.

Epicure mourut sept ans plus tard, en 270, léguant par testament, ainsi que nous l'apprend Diogène Laërte (X 16 sq.)<sup>1</sup> sa maison et son jardin à son successeur Hermarchos, aux « camarades de l'œuvre philosophique », ainsi qu'aux « chefs à venir de l'école, pour en faire leur séjour pendant leurs études philosophiques ».

1. B. Lamm, *Stiftungen in der griechischen und römischen Antike*, p. 16, n° 14.



Il avait pris des dispositions au sujet de l'enseignement, de l'entretien du jardin, d'une « demeure de fonctionnaire » pour le chef, dans une maison de campagne de la « paroisse de Mélite ». Des ressources doivent être réservées pour des sacrifices funéraires aux parents et aux frères d'Épicure, pour la célébration solennelle de l'anniversaire du fondateur, et « pour une réunion de fête, le 20 de chaque mois, en souvenir d'Épicure et de Métrodore, selon les décisions déjà prises ». D'autres recommandations concernent l'éducation des enfants de Métrodore, et d'autres détails témoignent de l'esprit de fidélité et de concorde de l'École; toutefois, ce sont les lignes soulignées ci-dessus qui sont pour nous les plus importantes, car elles nous laissent deviner le rôle que jouaient les statues de Métrodore et d'Épicure : elles devaient certainement constituer le point central de la fête mensuelle, qui doit avoir eu le caractère d'une fête patronale. Déjà, de son vivant, Épicure avait été adoré comme σωτήρ (sauveur) et, après sa mort, sa migration terrestre fut interprétée comme une épi-phanie divine <sup>1</sup>.

Les épicuriens des époques suivantes portaient l'effigie du maître sur leurs bagues ou enchâssée dans leurs coupes<sup>2</sup>, et Pline (*Hist. nat.* 35, 5) dit à leur sujet : « *Epicuri voltus per cubicula gstant ac circumferunt secum.* » Aussi n'est-il pas surprenant que de nombreux portraits d'Épicure <sup>3</sup>



FIG. 7. — STATUE D'ÉPICURE.

(Palazzo Margherita, Rome.)

1. P. Wendland, *Hellenistisch-römische Kultur*, p. 21.

2. Cicéron, *De finibus*, V, 3. De tels portraits sur bagues (gemmes) sont connus par des trouvailles. Furtwängler, *Gemmen*, I, pl. XLIII, 5.

3. Le portrait de Stockholm sort de la liste, mais en revanche, le portrait de New-York rentre dans la série, Arndt-Bruckmann, 1124-25. R. Delbrück, *Antike Porträts*, pl. 25.



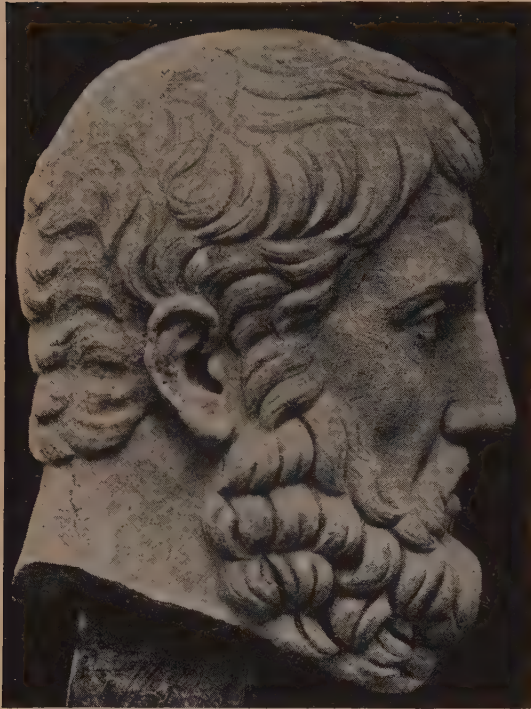


FIG. 8. — TÊTE D'HERMARCHOS (voy. fig. 10).

originale<sup>3</sup>. Quant au second portrait d'Épicure de la même Glyptothèque, n° 417, il était certainement égal à l'exemplaire du Capitole, malheureusement seul le haut de la tête est antique, le nez, le bas du visage et le cou sont modernes et restaurés en plâtre.

Selon Cicéron<sup>4</sup>, son ami Atticus, qui lui-même était épicurien, écrivait : « *Nec tamen Epicuri licet oblivisci, si cupiam* » (et pourtant, même si je le désirais, je ne pourrais oublier Épicure). Ces mots peuvent aussi être employés au sujet de la tête d'Épicure, car c'est un des portraits antiques qu'on oublie le moins et qui se confond le plus difficilement avec d'autres. Le crâne en est élevé, le visage étroit et long est encore allongé par la grande barbe. Sous le front bas et sillonné, l'élégante courbe des sourcils broussailleux et saillants, dont le bord couvre d'ombre les yeux profondément enfoncés, se termine en pointe sur la racine du nez. C'est ce qui donne au regard cette pensée, cette expression d'introspection. De l'angle

— tout au moins 19 certains — en marbre ou en bronze provenant de bibliothèques épicuriennes, soient connus. Ici encore, le point de départ de la dénomination est le double hermès signé représentant Épicure et Métrodore, du Musée du Capitole<sup>1</sup>, et aussi un petit buste de bronze signé, provenant d'Herculanum, à Naples<sup>2</sup>. C'est la tête de l'hermès du Musée du Capitole, ainsi que la tête conjugquée de Métrodore, qui se rapprochent manifestement le plus du bronze original et en sont la plus hardie, la plus vivante des répliques. Le buste d'Épicure le mieux conservé de la Glyptothèque Ny Carlsberg, n° 416 (fig. 1), est visiblement plus accommodé au style du marbre, et ici Épicure est vêtu non seulement de l'himation, mais aussi d'un chiton. Le mouvement de la tête, levée et tournée vers l'épaule gauche, nous sera très précieux pour retrouver la conception de la statue

1. Bernoulli, *Griech. Ikonographie*, II, p. 122 sq. et pl. XVI-XVII; Hekler, *Bildniskunst*, pl. 100; Stuart Jones, *Catalogue of the Museo Capitolino*, pl. 56, n° 63; Arndt-Bruckmann, 1081.

2. Repr. chez Bernoulli, *l. c.*, pl. XIX b. D'autres images sont reproduites par Hekler, pl. 101 a (Vatican); Arndt-Bruckmann, 40 (Berlin), 1084 et 1386-87 (Mus. du Capit.); Helbig, *Coll. Baracco*, pl. 63 a; et Arndt-Amelung, 974 (à Munich).

3. Arndt-Bruckmann, 38-39. Haut. 0 m. 44. Sont restaurés : le nez, la lèvre inférieure, un morceau du crâne et des cheveux sur le front. Ce n'est pas un véritable buste, mais la partie supérieure d'un corps destiné à compléter une statue.

4. *De finibus*, V, 3.



interne de l'œil descend une ride profonde qui va se perdre dans l'épiderme de la joue, donnant cette impression de morbidesse qui est accentuée par la saillie des maxillaires. L'expression de la bouche ouverte, sous le nez d'épervier, est celle du penseur retenant un instant son haleine. Ce détail donne au visage quelque chose de momentané et accroît l'effet du regard lointain. La barbe, bouclée et partagée en deux, est élégante et soignée comme celle du Sophocle du La-tran, ou du Métrodore. Mais il n'y a aucun autre point commun entre ces deux portraits, d'un type ordinaire, et la tête de prophète d'Épicure, dont les traits sont empreints de spiritualité et burinés par la maladie <sup>1</sup>.

C'est à l'Allemand Lippold que revient l'honneur d'avoir trouvé, grâce au drapé des plis du manteau et à d'autres détails, le type de statue correspondant à cette tête, type qui dans toutes les répliques est surmonté d'une tête moderne qui lui est étrangère <sup>2</sup>. On en connaît cinq répliques, quatre petites et une grande : statue de Métrodore, et par conséquent sûrement aussi de la dimension du bronze original. Elle se trouve dans le jardin du Palazzo Margherita, à Rome (fig. 7) <sup>3</sup>, et, la prenant comme point de départ, j'ai fait dessiner une reconstitution de la statue (fig. 2) <sup>4</sup> qui, dans l'ensemble, suit les directives données. Il est cependant possible que la tête de la statue ait été plus relevée, en conformité avec le buste de la Glyptothèque Ny Carlsberg (fig. 1).

Le maître est assis dans un siège qui ressemble à un trône, et non dans un fauteuil ordinaire comme Métrodore. Il est enveloppé de son grand manteau d'où sortent l'épaule et le bras droits, ainsi que la main gauche qui tient un rouleau. Les pieds, chaussés de belles sandales, sont largement écartés, indice de vive agitation, mais par ailleurs, le reste de la statue est empreint de calme et de méditation. Métrodore était représenté au commencement de la lecture, saluant les auditeurs de la main gauche, tandis que de la main droite, il déroulait le manuscrit sur ses

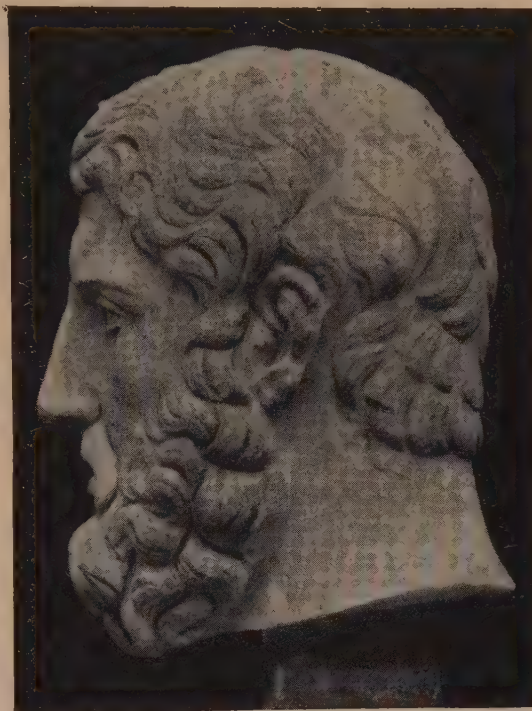


FIG. 9. — TÊTE D'HERMARCHOS (voy. fig. 10).

1. Hekler, *Bildniskunst*, pl. 54.

2. Lippold, *Griech. Porträtstatuen*, p. 77 sq.; Fr. Poulsen, *Ikongraphische Miscellen*, p. 73 sq., et *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, p. 43.

3. Arndt-Amelung, 2092-93.

4. Par ma fille, Mme Sys Gauguin.



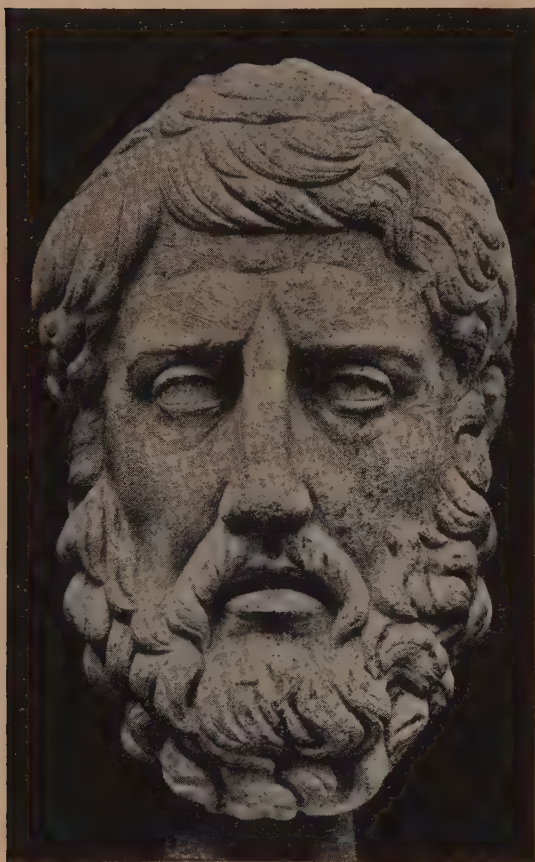


FIG. 10. — TÊTE DU PHILOSOPHE ÉPICÛRIEN HERMARCHOS.  
(Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg.)

genoux. C'est un moment d'attente; bientôt va commencer la lecture, la révélation, page par page, du manuscrit mystérieux... Épicure, au contraire, a fini la lecture, le manuscrit roulé est serré dans la main droite retombante, la gauche se soulève vers le menton : c'est le moment de la méditation. L'image évoque un passage du *Phédon* de Platon (84 c), où il est dit de Socrate : « Lui-même il restait assis là, paraissant encore plongé dans ce qui avait été dit, et nous autres aussi ». Si nous substituons : « ce qui avait été lu », à « ce qui avait été dit », nous aurons le sentiment du moment, à la fois dans la propre image d'Épicure et chez ses auditeurs que nous pouvons voir en imagination groupés autour de lui sur les bancs du jardin. Les deux statues d'Épicure et de Métrodore, qui aussi par le sentiment qui les anime sont des pendants, personnifient donc les deux moments extrêmes où la jouissance de l'enseignement culmine, la première page du manuscrit qui se déroule préparant la fraîche assimilation du sujet, et la sévère méditation sur les problèmes, lorsque la lecture est achevée.

Pas plus que Métrodore, le successeur d'Épicure, Hermarchos de Mytilène n'était une personnalité originale dans son travail et sa pensée, et Sénèque<sup>1</sup> nous a transmis l'opinion du maître à son égard : « Il n'est pas de ceux qui d'un désir profond et de leur propre mouvement s'efforcent vers la vérité, mais de ceux qui peuvent être entraînés de force vers ce qui est juste, et qui ont besoin sinon d'un guide, du moins d'un soutien ou — si j'ose dire — d'un dominateur ». Son portrait a pu être identifié grâce à un buste de bronze signé, provenant de la même villa d'Herculanum qui nous a donné le buste d'Épicure, et qui, par conséquent, a certainement dû appartenir à un épicurien. On connaît en tout dix portraits, têtes ou hermès, de ce philosophe<sup>2</sup>.

1. *Epistulae*, 52, 3.

2. Bernoulli, *Griech. Ikon.*, II, p. 139 sq.; Fr. Poulsen, *Bul. de corr. hell.*, 48, 1924, p. 377 sq. et pl. XIV-XV; Arndt-Bruckmann, 1091-94. Aux huit portraits mentionnés dans cet article s'ajoutent deux autres du Musée du Prado, à Madrid, un hermès et un double hermès où il est réuni à Métrodore. Dans le catalogue, le premier est inexactement dénommé Hippocrate, le second Épicure et Métrodore. Voir R. Ricard, *Marbres antiques du Musée du Prado* (Bordeaux, 1923), p. 82, n<sup>os</sup> 100 et 103, pl. LVI-LVII.



De ceux-ci, la Glyptothèque Ny Carlsberg possède un excellent exemplaire (n° 417 — fig. 8-10). C'est une tête de marbre de 30 cm. de hauteur, bien conservée, acquise à Rome en 1923, et provenant, dit-on, de Naples, en tout cas trouvée probablement dans une des villes ensevelies par le Vésuve. Le visage d'Hermarchos a quelque chose du type courant, comme celui de Métrodore et, ainsi que je l'ai déjà dit, les portraits de ces deux personnages ont été fréquemment confondus à l'époque moderne. Cependant, outre certaines variantes dans les traits, le caractère des deux têtes est différent. Le visage de Métrodore est doux, rêveur, tranquille. A celui d'Hermarchos, au contraire, le front sillonné, les plis et les rides des paupières, la bouche, dessinée en croissant et aux commissures retombantes, donnent quelque chose d'irritable dans l'expression qui concorde avec ce que la tradition transmet à son sujet. Dans son œuvre principale, un traité en vingt-deux volumes, où il soumet la philosophie d'Empédocle et la mystique qui s'y rattache, à une âpre critique, il doit avoir employé une forme de polémique d'une nature extraordinairement grossière. Envers le maître lui-même, malgré son manque d'indépendance, il a été beaucoup moins docile que Métrodore, ce qui explique l'expression d'Épicure rapportée plus haut sur la nécessité d'un « dominateur ». De nouveaux papyri ont apporté quelques éclaircissements sur l'état des choses lors de la succession d'Hermarchos, mais ils n'ajoutent provisoirement pas d'autres traits qui puissent servir à illustrer sa tournure d'esprit et son caractère<sup>1</sup>.

Outre les têtes ou le portrait d'Hermarchos, nous connaissons aussi le type de statue qui y correspondait, car une statuette du Musée archéologique de Florence a conservé la tête antique du philosophe<sup>2</sup>. De la statuette même, une réplique décapitée se trouve au Musée des Thermes, à Rome<sup>3</sup>. L'image d'Hermarchos semble moins intéressante que les types de statues d'Épicure et de Métrodore, mais, à un examen plus approfondi, elle captive du moins par le sujet. Le philosophe est manifestement représenté en train de discourir, gesticulant de la main droite levée, tandis que de la gauche il palpe d'un geste tâtonnant près du corps un pli de l'himation; les pieds, largement écartés, reproduisent l'agitation de la statue d'Épicure. La tête avec sa bouche ouverte et les plans fortement tourmentés du visage est en harmonie avec cette activité. Si nous nous figurons l'image qui a été le point de départ de cette statuette, la figure originale de bronze placée dans le jardin d'Épicure, tous les moments d'une conférence, du vif intérêt du début, à la méditation finale, en passant par l'exhortation pressante, seront représentés par ces trois statues.

FREDERIK POULSEN.

1. Karl Krohn, *Der Epikuräer Hermarchos*, Berlin, 1921. Compte rendu dans *Philol. Wochenschrift*, 1923, p. 1 sq.

2. L. Milani, *Il Reale Museo Arch. di Firenze*, pl. CLVI et p. 318, inexactement interprété comme Sophocle méditant.

3. *Notizie degli scavi*, 1913, p. 298, fig. 4.





FIG. 1. — NOTKE. — LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE.  
(Lübeck, Sankt-Marienkirche.)



# BERND NOTKE

## PEINTRE

I

L semble que de tous les domaines de l'art, la peinture du xv<sup>e</sup> siècle soit l'objet de la plus grande faveur des savants. Pourtant on ne la connaît que partiellement. La pénétration scientifique se limite aux écoles de certaines régions privilégiées. D'autres sont presque des terres inconnues dans l'histoire de l'art. Parmi les pays négligés, il faut compter la Suède, le Danemark, la Finlande, le littoral baltique de l'Allemagne, etc., en un mot, le Bassin Baltique.

Seul, un petit groupe de savants de l'Allemagne du Nord et de la Scandinavie s'est occupé de l'histoire de la peinture de cette école. Le vénérable Adolphe Goldschmidt en a posé les fondations dans son *Lübecker Malerei und Plastik* (Lübeck 1890) et dans ses deux articles de la *Zeitschrift für bildende Kunst : Rodhe und Notke*. C'est en effet Lübeck qui, au xv<sup>e</sup> siècle, dirige en souveraine les arts du Bassin Baltique.

Un des maîtres lübeckiens les plus remarquables, Bernd Notke, fera le sujet de ces pages. Ce n'est pas un inconnu ; mais s'il a conquis la célébrité, c'est comme sculpteur, et non comme peintre. C'est la grande statue équestre de Saint Georges, dans l'église Saint-Nicolas de Stockholm, sculpture en chêne polychromé et doré, datant de 1489, qui a fondé sa réputation. Je lui ai attribué ce brillant ouvrage en 1905<sup>1</sup> et l'attribution a été, plus tard, confirmée par des documents établissant que l'artiste demeura à Stockholm pendant quatorze ans, de 1484 à 1496, et qu'il fut en relations intimes avec le régent de Suède, Sten Sture. Celui-ci lui commanda la statue<sup>2</sup>, *ex voto* destiné à commémorer la victoire des Suédois

1. Roosval, *Jahrbuch der preussischen Kunstsamml.*, 1905, fo 92.

2. Friederich Bruns, *Meister Bernt Notkes Leben, Nordelbingen*, vol. II, p. 37.



sur les Danois, en 1471. En Suède, le grand Saint Georges a été considéré pendant cinq cents ans comme un miracle de l'art et comme le monument de l'indépendance nationale. Au cours des temps il est devenu célèbre parmi les amateurs d'art et même dans le grand public allemand, son auteur étant citoyen de Lübeck. Cette statue passe aujourd'hui pour un des premiers chefs-d'œuvre de l'art allemand, de pair avec le *Chevalier de Bamberg* du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. A Lübeck, le moulage de la statue de Stockholm occupe le centre de la nef d'une église gothique sécularisée, dont on a fait un musée.

Cependant, ce n'est pas le sculpteur<sup>2</sup> que nous étudierons ici, mais le peintre. Que Notke ait exercé cet art, cela est de notoriété publique. Les documents le nomment « *Mester Bernde de maler* » (le peintre), et les deux œuvres qui lui appartiennent selon les témoignages écrits, un retable à Aarhus, en Danemark, datant de 1479, et un autre à Reval, en Esthonie, datant de 1483, sont en majeure partie composées de peintures. Le retable d'Aarhus comprend 7 statues, 12 statuette, 24 statuette de petite échelle et 26 tableaux peints, sans compter quatre histoires peintes de petit format. Dans les ouvrages de cette ampleur, la participation des compagnons était nécessairement considérable. Au cours d'une analyse récente<sup>3</sup> j'ai cherché à distinguer la part du maître lui-même, à Aarhus. Le *Christ devant Pilate*<sup>4</sup> appartient à celui-ci, au moins quant à la composition et à l'essentiel de l'exécution. La mise en scène est d'un réalisme sans éloquence. Le Christ, maintenu par une escouade de halbardiers, est représenté sous cette apparence frêle et malade qu'affectionnaient les Hollandais tels que Gertgen, van Sint Jans et Ouwater; c'est un Christ timide, interdit, pur, innocent, plutôt laid que beau. Au centre, remplissant la salle de leur suffisance, paraded deux accusateurs. La physionomie de celui du premier plan est d'un type qui se répète souvent dans les peintures du retable : le nez lourd, tombant droit, le front bas, les paupières ombragées par une bande obscure qui les fait sortir du fond de l'orbite comme un fruit dans une assiette ovale. Ceci rappelle la manière de modeler le visage pratiquée par Petrus Christus, par exemple dans le *Fiancé chez Saint Eloi* ou dans l'homme de droite de la *Pietà* du musée de Bruxelles. L'espace et le volume sont hardiment accentués, sans que le maître soit en pleine possession des théories de la perspective. En représentant les corps humains, il ose traduire les distances par des raccourcis; voyez par exemple la position des jambes et le geste du bras du grand accusateur. Il s'en tient à peu près à la loi qui veut que toutes les têtes se tiennent à la hauteur de l'horizon. En tout cela il se montre mieux instruit que ses contemporains de Lübeck. D'autres scènes de la Passion : la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*, sont pénétrées, la *Crucifixion* surtout, d'une dignité tragique, qu'exprime la tenue des

1. Pinder, *Die deutsche Plastik des XV en Jahrhunderts*, München, 1924, p. 32, pl. 92-94.

2. Pour son œuvre sculpté, voir un article de J. Roosval, dans le *Fornvännen* (publ. périodique de l'Académie des Belles-Lettres, de l'Histoire et des Antiquités), Stockholm, 1936.

3. *Bernd Notkes oldgesäll* (le premier compagnon de B. N.), dans le périodique *Rig*, Stockholm, 1936.

4. On trouvera le retable d'Aarhus reproduit dans Becket, *Danske Altertavler i Danmark*, Copenhagen, 1895.





FIG. 2. — NOTKE. — SAINTE ANNE ET SAINT GEORGES.  
(Polyptyque de Djursdala, Småland.)

fait prisonnier par les Danois, après une bataille livrée près d'Upsal, et décapité par ses ennemis. On se rendait en pèlerinage sur sa tombe, les malades obtenaient leur guérison en priant devant sa châsse. Il devint le saint patron de la Suède, comme des rois St Olof pour la Norvège et St Knut pour le Danemark. Pour avoir mené la guerre contre les Danois, il était aussi regardé comme le précurseur des autres chefs suédois qui combattirent contre nos voisins du Sud, regardés alors comme l'ennemi héréditaire.

Vainqueur des Danois, le régent Sten Sture éclipa tous ses prédécesseurs,

personnages et l'équilibre parfait du groupement. Même dans les scènes tumultueuses comme *l'Arrestation du Christ au jardin de Gethsémani*, les corps gardent une certaine raideur de statues, reflet de l'autre technique pratiquée par le maître. Sa qualité de sculpteur se révèle encore dans ses peintures par le soin donné aux ombres qui rendent visibles la rondeur des membres et le modelé des draperies. Les peintures de Notke à Aarhus datent de 1479<sup>1</sup>.

L'examen de cette œuvre nous permet d'attribuer à Notke un ouvrage très important et plus ancien : les peintures d'un polyptyque de la cathédrale d'Upsal, représentant la légende du saint roi Eric, dont les reliques s'y trouvent encore aujourd'hui conservées. En 1160, Eric fut



FIG. 3. — NOTKE. — SAINTE BARBE ET SAINTE AGNÈS.  
(Polyptyque de Djursdala, Småland.)

1. Francis Becket, *Danske Altertavler fra den senere Middelalder*, Copenhague, 1895, p. 26. La prédelle et l'attique sont de 1482. Voyez mon article dans *Rig*, Stockholm, 1936.



par la gloire récente que lui donnait la victoire de Brunkeberg, gagnée contre Christian I<sup>er</sup> de Danemark, en 1471. Cette bataille figure symboliquement sur l'un des tableaux peints par Notke pour le polyptyque d'Upsal, dressé au dessus de la châsse de saint Éric, dans le chœur de la cathédrale (fig. 7). Cette peinture représente un engagement des champions du roi Éric avec les guerriers de l'usurpateur



FIG. 4. — NOTKE. — LA VIERGE, SAINTE CATHERINE  
ET SAINTE DOROTHÉE.  
(Polyptyque de Djursdala, Småland.)

stjerna était le beau-fils de Sture), et de la mère de Sten Sture. Nous sommes donc en présence d'une œuvre d'art donnée par le régent et ses parents. La mort d'Erik Eriksson Gyllenstjerna en 1477 nous empêche de fixer à une date sensiblement postérieure l'exécution du polyptyque. L'autel de Saint Éric ayant été consacré en 1472, cette date doit se placer entre 1472 et 1477<sup>1</sup>; rien n'y contredit dans les costumes des personnages. Le cadre décoratif des reliefs qui forment la partie

danois, mais les rôles des combattants du XII<sup>e</sup> siècle sont joués par des personnages du XV<sup>e</sup>. Au premier plan galope le régent Sten Sture lui-même, identifié par son blason, trois feuilles de nénuphar peintes sur son bouclier, ainsi que par l'équipement luxueux de son cheval, qui rappelle celui du grand St Georges de Stockholm. Nous savons que celui-ci devait représenter le cheval de bataille de Sture. Vers le centre, un cavalier porte l'écusson des Bonde, un bateau entouré de trois couronnes; il représente donc le roi de Suède, Karl Knutsson Bonde, l'oncle de Sten Sture, qui, avant lui, dirigea la résistance des Suédois contre les prétentions des rois danois. Le polyptyque de Saint Éric contient, en dehors des écussons des Sture et des Bonde déjà cités, ceux des Gyllenstjerna (Erik Eriksson Gyllen-

1. Voir Michael Kjellberg, *Uplands Fornminnesforenings Tidskrift*.

intérieure du polyptyque tend même à la reculer encore. Les baldaquins, dont le plan forme un triangle, n'ont d'analogue, à ma connaissance, parmi les retables de l'école lübeckienne, que celui qui fut exécuté pour la grande église de Stockholm en 1468, et qui est maintenant au Musée historique de cette ville.

La victoire de Brunkeberg fut commémorée par le régent en deux grandes œuvres d'art religieux, l'une à Upsal, en 1472-77, qui fait allusion à la présence miraculeuse du saint roi Eric pendant la bataille; l'autre à Stockholm, en 1484-89, pour remercier Saint Georges qui, lui aussi, avait combattu, à Brunkeberg, du côté des Suédois. Ces deux œuvres, un polyptyque et un groupe équestre sculpté, sont d'une dimension dépassant de beaucoup l'ordinaire. Dans les deux cas, l'objet de la commande était d'une nature exceptionnelle et touchait à l'idéal le plus élevé, à la fois patriotique, guerrier et dévôt, c'était le jeune nationalisme suédois, brûlant de fierté et de force qui s'y exprimait.

Quant à l'attribution à Notke, on observera, entre autres détails, un officier magnifique, qui préside à l'exécution du roi Eric (fig. 8), pour le comparer avec l'accusateur d'Aarhus, dont il répète le geste de la main droite. Eric lui-même décapité (fig. 8), est presque identique au Saint Jean-Baptiste gisant mort devant sa prison, sur un des panneaux d'Aarhus. Le roi, dans son vivant, au moment de son arrestation, est le personnage le plus brillant de toute cette aristocratie en armure et brocart d'or. Le maintien est celui d'un souverain qui donne ses ordres, le visage est empreint de l'innocence et de la dignité d'un dieu. Si on le compare au Saint Michel d'Aarhus, la similitude saute aux yeux. Le Saint Michel nous semble fait à l'imitation de Saint Eric. Il fait partie du retable d'Aarhus peint en 1482, œuvre d'un compagnon d'atelier responsable de cette parenté avec Aarhus. Il faut ajouter une remarque : le costume du bourreau est coquettement orné sur la poitrine et sur la cuisse gauche de broderies affectant la forme d'un nuage chinois, d'où sort en éventail un faisceau de rayons solaires, détail curieux qui se retrouve sur les soldats des scènes de la Passion, sur le retable que Notke livra à l'église du Saint-Esprit de Reval, en 1483, et dont nous parlerons plus loin.

Ces observations et d'autres encore nous prouvent que c'est Notke qui a peint les panneaux de Saint Eric<sup>1</sup>. Malheureusement le polyptyque d'Upsal a été brûlé dans un incendie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Peu auparavant, ces compositions avaient été gravées pour illustrer un ouvrage topographique du professeur Peringsköld, de l'Université d'Upsal, archéologue remarquable pour son époque. Mais, qui nous garantit la fidélité d'un dessinateur et d'un graveur du XVII<sup>e</sup> siècle? D'autres ouvrages archéologiques suédois du XVIII<sup>e</sup> siècle attestent qu'on avait dès ce temps-là un sentiment très développé des nuances d'un style ancien. Nous avons pu observer dans les gravures des détails minuscules identiques à ceux d'autres œuvres de Notke ou de son

1. Mlle Gerda Boëthius et M. Axel Romdahl ont déjà observé dans leur belle publication sur la cathédrale d'Upsal (Upsala, 1935, p. 173), que « les peintures semblent avoir appartenu au groupe Rode-Notke ». Mais le style du polyptyque n'a rien à faire avec Rode.





FIG. 5. — NOTKE. — ANGE DE L'ANNONCIATION.  
ET UN PROPHÈTE.  
(Volet du retable de Singö, Upland.)

atelier, ce qui prouve que les dessinateurs de Peringsköld ont travaillé avec les mêmes soucis d'exactitude qu'un archéologue moderne.

Notke donc, non seulement a exécuté le grand Saint Georges de Stockholm en 1484-90, mais il avait déjà reçu en 1472-77, une commande de visée semblable, il était dès lors en connexion avec le héros le plus brillant des pays du Nord de sa génération, qui l'initia aux idéologies du patriotisme suédois. La légende religieuse du peuple était au service des nationalistes. Notke était leur interprète. S'il faut déplorer que cette grandiose illustration de notre histoire ait été anéantie, nous en avons du moins une compensation sous forme de gravures fidèles. Notke avait conçu son sujet d'une manière hardie et frappante. Cette bataille de cavalerie est, dans l'histoire de l'art, une entreprise rare et courageuse, unique à cette époque dans le Nord de l'Europe. L'âme de son temps y vit et le cœur de la nation suédoise y palpète.

Devant le polyptyque d'Upsal, on peut répéter les mots du savant allemand, le Dr. C. G. Heise, qui, parlant du grand Saint Georges, souligne l'importance qu'a eu pour le développement de l'artiste sa clientèle suédoise. Il est vrai, la Suède regarde Bernd Notke comme sien, bien qu'il fût, sans aucun doute, un artiste lübeckien. L'explication de ce dilemme se trouve dans la thèse qui tend à s'imposer, d'après quoi tout le Bassin Baltique formait au Moyen Age, du point de vue artistique, une unité indépendante des limites politiques.

Quant au retable de Reval de 1483, j'ai montré ailleurs<sup>1</sup> que la plus grande

1. Roosval, *Berndt Notkes Oldgesall*, Rig, 1936.



partie des peintures a été exécutée par le même compagnon, qui travaillait à Aarhus et peignit, par exemple, le Saint Michel. Dans les sculptures du corps, je distingue essentiellement la main de Notke. Mais c'est avant tout dans la peinture des ailes extérieures que se révèle le caractère élevé de son style. L'*Imago Pietatis* et la *Sainte Elisabeth* (fig. 9 et 10), dignes et raides, mystérieusement enveloppées des ombres de leurs arcades de pierre rappellent par leur arrangement architectonique les façades extérieures de maint retable flamand (par exemple celui de Memling, à Dantzig). La tenue sévère de l'architecture confère aux volets du retable de Reval un effet tout à fait remarquable. Toutefois, l'exécution des deux ailes n'est pas égale. Le dessin des bras du Christ est trop grossier pour être de la main même de Notke. Je vois aussi dans le visage du Christ le type favori du compagnon qui a peint les scènes de la Passion. La croix de l'écusson est dessinée avec moins de vigueur que sur le panneau de Sainte Elisabeth. Pourtant la composition est sans doute due au maître. La Sainte Elisabeth semble peinte de sa main.

La distance n'est pas grande entre la Sainte Elisabeth de Reval et la Madone de l'Annonciation de Singö, petite église de l'archipel extérieur de Stockholm (fig. 6). Agnouillée, le buste serré dans un corsage trop étroit, la Vierge est, en peinture, la sœur jumelle de la princesse du grand Saint Georges de Stockholm. L'archange, un peu lourd, son visage mou, ses mains grasses, est d'un type connu par plusieurs tableaux du Musée de Lübeck, mais on n'y reconnaît pas la main de Notke<sup>1</sup>. La composition de la scène est empruntée à Petrus Christus (Berlin), chez



FIG. 6. — NOTKE. — VIERGE DE L'ANNONCIATION.  
ET UN PROPHÈTE.  
(Volet du retable de Singö, Upland.)

1. Goldschmidt, *Lübecker Malerei und Plastik*, pl. 21.





FIG. 7. — NOTKE. — BATAILLE DE SAINT-ÉRIC. (Polyptyque d'Upsal.)  
D'après la gravure de Paringsköld.

qui Notke avait peut-être fait son apprentissage. Les deux prophètes du bas se distinguent, surtout celui de gauche, par la savante reproduction du volume du torse. Notke est sur ce point plus linéaire, plus gothique. Le visage du prophète est plusieurs fois répété dans la célèbre Bible de 1494, dont les bois principaux sont dessinés par Henning von der Heyde<sup>1</sup>. La qualité de la peinture nous autorise à désigner Heyde comme le maître des prophètes. La prédelle enfin répète avec quelques variantes la prédelle d'Aarhus et pourrait bien être due au même artiste, modeste compagnon de Notke.

Les parties intérieures, qui sont toutes sculptées, sont l'œuvre d'un homme dont on a reconnu le style enfantin dans plusieurs retables suédois et finlandais. C'est le style de Notke transposé à un niveau primitif et naïf. La localisation géographique de ses œuvres fait croire qu'elles ont été exécutées à Stockholm. Ce sculpteur fut vraisemblablement au service de Notke durant le séjour du maître

1. Roosval, *Konsthistorisk Tidskrift*, Stockholm, 1936.



dans cette ville. Les collaborateurs du retable de Singö sont donc un médiocre sculpteur, un peintre lübeckien (l'ange), un autre peintre lübeckien (la prédelle), Henning von der Heyde (les prophètes), et enfin Notke (la Madone). Comment expliquer une telle division du travail?

Bernd Notke avait dû engager plusieurs personnes pour exécuter l'énorme groupe de Saint Georges avec toutes les statues et statuette, tous les reliefs, tous les ornements qui l'entouraient. Pendant les cinq ou six ans que cette œuvre l'occupa à Stockholm, il a dû accepter des commandes également pour des églises de campagne. En organisateur habile il a donc mis à contribution toute sa troupe. Aux yeux des modernes, cette habileté semble excessive : des ouvrages ainsi composés risquent de manquer d'unité. Mais il faut avouer que la disharmonie est plutôt théorique que réelle. Chaque partie de la façade du retable de Singö est entourée d'un cadre qui, dans une certaine mesure, la rend indépendante de sa voisine. Les divers panneaux ne se nuisent pas réciproquement, pas plus que deux quattrocentistes de la même école et de la même époque sur la cimaise d'un musée. Si nous adoptons pour Singö la théorie d'un ouvrage collectif de l'atelier du



FIG. 8. — NOTKE. — DÉCOLLATION ET FUNÉRAILLES DE SAINT ÉRIC. (Polyptyque d'Upsal.)  
D'après la gravure de Paringsköld.





FIG. 9. — NOTKE. — CHRIST DE PITÉ.  
Volet de retable. (Reval, Musée historique.)

grand St Georges de Stockholm., sous la direction de Notke, nous aboutissons à la date de 1485-1489.

L'église Sankt-Marien à Lübeck possède une grande peinture *a tempera*; les personnages grandeur naturelle, qui représentent la Messe de Saint Grégoire (fig. 1). Elle passe pour avoir été donnée par la famille patricienne des Greverode. Très décorative, cette peinture fait l'effet d'un ouvrage textile. C'est une suite ininterrompue de brocards d'or et d'autres étoffes précieuses d'où surgissent des visages qui semblent faits de parchemin jauni; en bas, une zone étroite de dalles de marbre de couleur; le haut des fenêtres est décoré de peintures. On a assigné à cette peinture une date du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Mais la composition a quelque chose de beaucoup plus ancien, avec ses masses condensées de matériaux de couleurs chaudes, avec le parallélisme sévère des différents plans. Il y a là du Van Eyck plutôt que du Roger Van der Weyden et du Dirck Bouts. L'étude énergique des visages rappelle aussi des modèles tels que la Madone du chanoine van der Pale. La date de cet ouvrage doit être reculée.

D'autre part, la *Messe de Saint Grégoire* devance son temps, elle annonce la grande époque des portraits de groupe de l'école hollandaise. Ces vieux messieurs distingués, la plupart

ayant l'air de savants aux têtes nettement individualisées, qui pensent, lisent, discutent, assemblés autour d'une table où se trouve un corps nu et saignant, c'est là une composition extraordinaire, une préfiguration des *Anatomies* hollandaises du xvii<sup>e</sup> siècle. Ceux, tout au moins, des visages qui sont dirigés vers le spectateur doivent être des portraits. Ce naturalisme est étranger aux idées des contemporains qui, en général, ne demandaient que la narration fidèle et émouvante de la légende, avec la substance divine au centre du tableau.

J'ai déjà indiqué que je ne pouvais pas me ranger à l'opinion de M. Heise (à qui revient le mérite de l'attribution), d'après quoi le tableau aurait été commandé à l'occasion du jubilé de l'an 1500. Je le placerais plutôt vingt ans auparavant. Ce qui décèle la main de Notke, ce sont, entre autres choses, la tête du vieillard barbu debout près du côté inférieur de l'autel — c'est le Saint Jean-Baptiste

d'Aarhus — et les mains aux phalanges très accentuées, notamment du même homme barbu et de ses voisins : on les retrouve chez le soldat de l'*Arrestation du Christ*, à Aarhus. Le prêtre qui soutient la chape du pape, c'est le Malchus (dont Saint Pierre coupe l'oreille) du retable d'Aarhus. On est plus fondé à placer cet ouvrage dans le voisinage de cette autre peinture (1479) où nous avons relevé des traits parallèles. Cette opinion se trouve confirmée par l'existence d'une *Messe de Saint Grégoire*, en Suède, dans l'église de Boglösa (Upland). L'auteur en est un maître Bertil<sup>1</sup> qui appartenait à la pléiade de Notke; celui-ci a exécuté deux *Messes de St Grégoire*, où l'on voit une porte ouverte au fond, le premier plan occupé par des *monsignori* de profil ou de demi-profil. Sur l'une de ses peintures, il a même reproduit l'homme qui ôte son bonnet dans le grand tableau de Lübeck. L'ouvrage de Bertil est daté par un document d'avant 1481<sup>1</sup>, ce qui prouve l'antériorité du tableau de Lübeck.

Un triptyque dans la petite église de campagne de Djursdala (diocèse de Linköping) (fig. 2, 3 et 4) semble nous offrir une œuvre authentique du maître, tant le travail en est exquis. La Madone et Ste Agnès, avec leurs fronts hauts, Ste Barbe et Ste Dorothée avec leur bandeau de cheveux qui contourne la fine oreille, rappellent la Vierge de Singö. Cette corbeille de fleurs posée dans l'embrasure d'une fenêtre et la main de la sainte femme qui y plonge ses doigts effilés, nous avons vu cela, grossièrement exécuté, sur un des volets d'Aarhus. Le demi-profil de Ste Barbe est répété à Aarhus dans la figure de femme au-dessus du St Jean; ce visage est cependant pâle et un peu indécis, tandis que la jeune sainte de Djursdala nous charme par la précision de la touche et par le brillant du coloris. Le paysage derrière St Georges est peuplé d'arbres touffus et ronds comme dans la *Crucifixion d'Aarhus*. A gauche, près de l'horizon de la *Crucifixion*, nous trouvons aussi une montagne semblable à la silhouette d'un homme ouvrant la bouche. Cette forme curieuse de rocher se trouve aussi dans le fond de la Sainte



FIG. 10. — NOTKE. — SAINTE ÉLISABETH.  
Volet de retable. (Reval, Musée historique.)

1. Roosval, *Festschrift für Arthur Haseloff*, 1936.





FIG. 11. — NOTKE. — CRUCIFIX.  
Révélation de sainte Brigitte, Bois.

Anne de Djursdala. Ce joli groupe de la grand'mère tenant l'enfant Sauveur sur son bras et protégeant la Madone debout sous son manteau, est copié d'une façon naïve et un peu caricaturale, dans un retable lübeckien, dont j'ai ailleurs cherché à caractériser le maître comme un ancien apprenti de Notke<sup>1</sup>. Enfin, ce qui m'a frappé d'abord, en voyant le triptyque de Djursdala, c'est que le visage si frais et si fier (mais pas beau) du jeune St Georges témoigne d'une curieuse parenté avec ceux de St Sébastien et de St Michel à Aarhus, peints par un compagnon. C'est le même personnage dans les trois cas. Celui de Djursdala est l'édition de luxe peinte de la main du maître. Les deux saints d'Aarhus sont des exemplaires tirés pour la vulgarisation. La tenue et le costume du St Georges sont inspirés du St Géréon du triptyque de Stephan Lochner à Cologne (vers 1450). Ceci nous renseigne sur les études de Notke, et

nous indique aussi que la date de Djursdala ne doit pas être trop éloignée du milieu du siècle. L'observation des autres costumes, surtout des femmes, par exemple leurs bonnets pointus sur le front, nous mène vers 1450-85. Le triptyque de Djursdala dut être peint entre 1470 et 1480. On sait encore, par un testament conservé dans les archives de Lübeck, que Notke s'était engagé, en 1471, à peindre un tableau pour l'autel de Ste Agnès à Francfort-sur-le-Mein. Le nom de la sainte fait penser à Djursdala, mais je n'ose prétendre que les deux ouvrages soient identiques. Cependant, il n'y a pas d'obstacle formel à une telle hypothèse, car on sait que la succession du testateur fut déclarée en faillite et vendue publiquement. Le

1. Roosval, *Henrik Wylsynck?*, dans *Aumanna Fereningen for Bokhandtverk*.

triptyque aurait donc pu tomber dans les mains d'un amateur suédois et de cette façon trouver finalement son chemin vers la petite église du diocèse de Linköping.

M. Heise, l'ancien directeur du musée de Lübeck, et d'autres auteurs allemands soutiennent que Notke aurait peint la célèbre danse macabre de la Sankt-Marien, à Lübeck. La thèse est difficile à prouver, parce que la peinture originale a disparu. Ce qu'on voit aujourd'hui est une copie de 1701. Pourtant le copiste semble avoir procédé avec une précision remarquable. Notre analyse du triptyque de Djursdala confirme l'opinion de M. Heise : l'impératrice de la sarabande des morts rappelle la Ste Agnès de Djursdala. La danse des morts fut exécutée en 1463.

Les peintres lübeckiens ont souvent travaillé pour les imprimeurs. Lübeck s'enorgueillissait de plusieurs ateliers dont les noms sont devenus célèbres. Deux disciples de Notke, Henning von der Heyde<sup>1</sup>, et un autre, probablement Hindrik Wylsynck<sup>2</sup>, ont illustré l'admirable Bible de 1494. Notke, dont le style semble fait pour l'échelle monumentale, aurait-il travaillé lui aussi aux bois des incunables? Jusqu'ici, on n'en avait pas trouvé d'indices. Mais on en est sûr actuellement. Pour un ouvrage suédois, *Les Révélations de Ste Brigitte*, imprimé à Lübeck en 1492, il a dessiné un Christ crucifié avec St Jean et la Madone (fig. 11). Ce qui est bien caractéristique, c'est qu'il a donné la plus grande échelle possible à son bois. La scène occupe toute la hauteur du magnifique in-folio. Le visage de St Jean est, jusque dans les détails, identique à celui du grand St Georges de Stockholm. Le même idéal a guidé la plume du dessinateur et le ciseau du sculpteur. Les autres illustrations du volume sont dues au talent médiocre d'un compagnon de Notke, le présumé Hindrik Wylsynck, déjà nommé. On sait que l'abbaye de Vadstena avait commandé l'impression des *Revelationes* en 1490. Notke a donc dessiné la *Crucifixion* en 1490 ou 1491, peu de temps après la consécration du grand Saint George.

A part le bois des *Revelationes Birgitte*, nous ne pouvons par citer une seule œuvre de Notke pendant les années 1490-97. Peut-être fut-il trop absorbé par sa haute charge de directeur de la Monnaie suédoise, à quoi se joignirent sans doute des soucis d'ordre politique, pour donner d'autres preuves de son activité. A la période suivante, où il résidait à Lübeck, on a pu lui attribuer d'autres ouvrages. Nous avons déjà commenté la *Messe de St Grégoire*, qui est de sa main, mais pas de cette date avancée. M. Paatz a proposé de lui donner le dessin d'une pierre tombale des deux Huttenrock, sans réussir à nous convaincre. Pour le moment, il faut se contenter des œuvres citées ici. Ce n'est pas beaucoup, comparé à l'importance énorme de son *opus magnum* en sculpture, le Saint Georges, mais pour un homme du xv<sup>e</sup> siècle jusqu'ici presque ignoré comme peintre, c'est pourtant quelque chose.

JOHNNY ROOSVAL.

1. Roosval, *Henning von der Heyde*, *Konsthistorisk Tidskrift*, 1936.

2. Roosval, *Henrik Wylsynck*.



# L'INFLUENCE DE VÉRONÈSE SUR RUBENS

Ceux qui cherchent à préciser l'action exercée sur Rubens par l'art italien<sup>1</sup> ont à juste titre mis en valeur des influences telles que celles de Michel-Ange, Titien, Caravage, qui ont certainement contribué de façon déterminante à l'affirmation de la personnalité de l'artiste, mais a-t-on suffisamment souligné le charme qu'exercèrent sur lui les couleurs brillantes, la lumière joyeuse prodiguées par Véronèse?<sup>2</sup> Nous avons pu constater que, tout au long de sa carrière, Rubens est demeuré séduit par la facilité décorative et l'imagination gracieuse dont fit preuve Paolo Caliari. M. Hourticq<sup>3</sup> a fort bien résumé l'impression générale que Rubens a gardée de Véronèse; d'autres rapprochements ont été indiqués, nous aurons l'occasion de nous y référer, mais nous voudrions montrer que plus souvent qu'on ne l'a généralement signalé, Rubens a emprunté à Véronèse des motifs décoratifs, des silhouettes, même des formules de composition<sup>4</sup>. Souvent aussi, ce grand magicien de la couleur s'est souvenu de ces délicates et savoureuses harmonies de tons réalisées par celui que M. Berenson appelle « le plus peintre des peintres »<sup>5</sup>.

Rubens restant fidèle au prestige de l'art italien, des années même après son retour à Anvers, il n'y a pas lieu de s'étonner qu'il ait fait appel à Véronèse

---

1. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens*, Munich et Berlin, 1922; Haberditzel, *Jahrbuch Preuss. Kunst.*, Berlin, 1911-1912; Glück, *Jugendwerk von Rubens, Jahrbuch der Kunst. Samml.*, Vienne, 1915.

2. MM. Oldenbourg, Haberditzel et Glück, qui ont cependant analysé de façon si pénétrante les phases successives du développement de la personnalité de Rubens, ne semblent pas avoir été particulièrement frappés par l'influence exercée sur lui par Véronèse.

3. *Rubens*, Paris, Hachette, 1924.

4. Le souvenir de Véronèse persistant tout au long de la carrière de Rubens, nous avons préféré, plutôt que de suivre l'ordre chronologique, grouper les œuvres d'après leur genre en ménageant une sorte de crescendo dans les traces d'influence que nous avons pu discerner.

5. *Les peintres de la Renaissance, Italie du Nord*.

lorsqu'on le chargea d'exécuter pour l'Eglise des Jésuites (Anvers) une série de compositions plafonnantes, genre où le Vénitien avait excellé. Max Rooses<sup>1</sup> remarque qu'un des fragments de cette décoration, *Esther et Assuérus*<sup>2</sup>, est inspiré par le tableau de Véronèse représentant le même sujet (plafond de l'Eglise San-Sebastiano, Venise)<sup>3</sup>. Des emprunts à d'autres plafonds peuvent être encore signalés. Rubens eut notamment recours à Caliari lorsque le roi Jacques I<sup>er</sup> lui confia la décoration de White Hall : il se servit à nouveau de la formule d'*Esther et Assuérus*, mais de façon fragmentaire, cette fois, dans *Jacques désignant son fils comme roi d'Ecosse*<sup>4</sup>. Le roi, sous son baldaquin, s'incline avec aisance comme l'Assuérus de Véronèse; derrière lui, nous retrouvons, comme à Venise, un homme debout et au premier plan, cette même silhouette de guerrier imposant, la main appuyée sur la hanche, la diagonale de la jambe nettement marquée.

Dans une autre esquisse de la même série, *Les bienfaits du gouvernement de Jacques I<sup>er</sup>*<sup>5</sup>, bien des éléments ont sans doute été inventés par Rubens, mais le fond de la composition, avec le personnage principal assis entre des colonnes torses, doit avoir été suggéré par la partie supérieure du grand *Triomphe de Venise*<sup>6</sup> (plafond de la salle du grand Conseil, Venise). Pour préciser ce rapprochement, signalons que, dans les deux œuvres, la couronne est suspendue juste au-dessus de la tête du « Glorifié » par une figure allégorique construite de part et d'autre en un raccourci audacieux. Les deux silhouettes renversées ne sont pas identiques, mais le mouvement des jambes et le dessin des pieds, avec ce curieux motif de la plante du pied en saillie au premier plan, existent dans un autre plafond de Véronèse : *Jupiter foudroyant les crimes*, Louvre.

Enfin des réminiscences du *Triomphe de Venise* se retrouvent encore dans un projet<sup>7</sup> exécuté vers la même époque que les esquisses pour Jacques I<sup>er</sup> (*Apothéose de Guillaume le Taciturne*). En plaçant une série de figures décoratives devant les socles des colonnes, en les intercalant entre les fûts, Rubens s'inspira une fois de plus des heureux exemples de Caliari qui s'était préoccupé d'atténuer la raideur de son motif architectural en l'animant par des groupes humains ingénieusement balancés.

D'autres rapprochements nous paraissent également frappants.

Émile Michel<sup>8</sup> signale ce que le *Mariage mystique de Ste Catherine*<sup>9</sup> doit à

1. Rubens, Anvers, 1903.

2. Voir la reproduction du tableau (brûlé) dans Rooses, t. I, p. 26. L'esquisse du tableau (Vienne) est reproduite dans *Klassiker der Kunst*, 1921, p. 271. C'est également à cet ouvrage que nous renverrons pour les autres reproductions des tableaux de Rubens.

3. Pour les reproductions des tableaux de Véronèse, voir Adolfo Venturi, *Storia dell' arte*, t. 9 (p. 784).

4. P. 334. Pour la comparaison, nous considérons les esquisses de Rubens plutôt que les tableaux eux-mêmes, qui sont très endommagés.

5. P. 335.

6. Venturi, p. 933.

7. P. 413.

8. Rubens, Paris, 1900, p. 329.

9. P. 305.





FIG. 1. — VÉRONÈSE. — DÉTAIL DU REPAS CHEZ LÉVI.  
Portrait de l'artiste. (Venise, Académie) Phot. Anderson.

la tradition vénitienne, et plus spécialement à la *Vierge entourée de Saints* (Véronèse, Académie de Venise)<sup>1</sup>. Ajoutons que certains détails du tableau de Rubens nous semblent bien avoir été empruntés à une autre œuvre de Véronèse (*Mariage mystique de Ste Catherine*, Académie de Venise)<sup>2</sup>, dans laquelle règne cette même atmosphère grandiloquente, un peu théâtrale, si accusée dans le tableau d'Anvers. Les colonnes sont, de part et d'autre, enveloppées des mêmes draperies flottantes dans les plis desquelles voltigent les mêmes délicieux chérubins apportant la couronne.

A propos du tableau représentant *Thomyris et Cyrus*<sup>3</sup>, Fierens-Gevaert<sup>4</sup> indiquait une influence générale de Véronèse. Il devait sans doute songer à telle de ces compositions familières à l'Italien, en longueur, avec un fond d'architecture formé de deux colonnes et caractérisées par un mouvement de chute dans le centre du tableau, chute créée par la présence d'un personnage agenouillé devant un autre<sup>5</sup>.

Mais il existe au Louvre une autre version du même sujet, *Thomyris et Cyrus*<sup>6</sup>, qui s'apparente davantage encore à un prototype de Caliari. Flamande par l'intensité des notes de couleur, cette œuvre est très italienne par l'ordonnance : souvenirs du Titien signalés par

1. Venturi, p. 801.

2. Venturi, p. 851.

3. Cobdam House, p. 175 (*Klassiker der Kunst*).

4. *Histoire de l'art flamand* (Résumé d'un cours), p. 119.

5. Voir par exemple *Jésus et le Centurion*, Venturi, p. 881; la *Madone Cuccina*, p. 857.

6. P. 237.



M. Edouard Michel<sup>1</sup>, souvenir incontestable aussi de Véronèse dans cette évocation d'une éblouissante effigie féminine assise de trois quarts sur un trône surmonté d'un riche baldaquin. Ce mode de présentation, Véronèse l'a souvent employé, mais sa plus heureuse réussite, il l'a donnée dans un fragment du plafond du Palais des Doges, *Venise avec la Justice et la Paix*<sup>2</sup>. La pose de la Reine dans les deux peintures est identique : l'arabesque décrite par la silhouette est plus souple chez Rubens, mais il a simplement accentué l'inclinaison de la tête et le déroulement du manteau d'hermine sur lequel repose de part et d'autre une fine main blanche. Et dans les deux œuvres, nous retrouvons les mêmes harmonies colorées : l'or de la robe et les reflets rouges du baldaquin soulignant l'éclat nacré du visage et de la gorge, caressés d'ombres légères.

Les peintures de la Galerie Médicis, au Louvre<sup>3</sup>, décèlent aussi l'influence que Véronèse exerça sur Rubens. Haberditzel<sup>4</sup> constate qu'un grand nombre de silhouettes dans les tableaux commandés par Marie de Médicis, ont été exécutées à l'aide d'anciens croquis faits par Rubens d'après des statues antiques. Le critique allemand explique cette abondance de « remplois » par la nécessité où se trouvait



FIG. 2. — RUBENS. — HENRI IV REÇOIT LE PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS. Détail.  
(Musée du Louvre.)

Phot. Alinari.

1. La peinture flamande au Louvre, p. 64.

2. Venturi, p. 905.

3. *Klassiker der Kunst*, p. 243, 263.

4. Opus. cité.



l'artiste de travailler suivant un programme dont il devait automatiquement redouter de s'écarter. Je crois découvrir une autre preuve de cet état de contrainte en signalant les emprunts faits à Véronèse lors de l'exécution de ces mêmes panneaux.

En les considérant, on est d'abord frappé par la somptuosité des étoffes chatoyantes, aux cassures brillantes, telles qu'elles furent prodiguées dans les célèbres *Repas*, avec la répétition fréquente de tons chers à Caliarì, jaune, blanc, violet, surchargés d'empâtements pour indiquer les reflets de la soie, suivant un procédé familial aussi au maître vénitien. Enfin et surtout, on est charmé par une grâce des attitudes, une élégance des gestes tout à fait exceptionnelles chez le peintre flamand : voyez notamment le petit Louis XIII<sup>1</sup> qui s'avance avec tant d'aisance vers l'autel où s'agenouille la Reine; cette silhouette d'adolescent vue de dos, le corps balancé avec souplesse, apparaît souvent dans les tableaux de Véronèse, mais l'analogie avec le jeune porteur d'offrandes de l'*Adoration des Mages* (Vienne) est particulièrement frappante. Et le fameux Henri IV en contemplation devant le portrait de sa fiancée!<sup>2</sup> (fig. 2). D'où vient cette attitude de ténor, le corps de trois quarts, la tête de profil, les bras écartés, la main gauche en avant? D'une autre image aussi célèbre dans laquelle on se plaît à reconnaître l'auto-portrait de Véronèse (*Le repas chez Lévi*, Académie de Venise) (fig. 1). L'Henri IV de Rubens est certainement ressemblant<sup>3</sup>, mais le profil de Véronèse, avec le front haut, les tempes largement dégarnies, le nez fort, la barbe en pointe, n'atténue pas les analogies. Les deux silhouettes à même échelle pourraient presque se superposer tant est semblable le balancement des deux corps<sup>4</sup>. Notons encore une autre réminiscence, pleine de pittoresque. Combien de fois n'avons-nous pas été déconcertés, dans le *Couronnement de Marie de Médicis*, par la présence inexplicable et presque irrévérencieuse, sur les dernières marches de l'autel, de ces deux énormes chiens! Ne cherchons pas à les expliquer par une poussée de réalisme flamand. L'équivalent de ce motif purement décoratif se retrouve souvent chez Véronèse, notamment dans les *Repas*, et aussi dans l'*Adoration des Mages* de Dresde<sup>5</sup>, où ces animaux ne se justifient guère mieux que dans la basilique de Saint-Denis.

Nous avons enfin pu constater que certains motifs des *Adorations des Mages* de Rubens sont empruntés à des *Épiphanies* de Véronèse. Dans l'*Adoration des Mages* de Bruxelles<sup>6</sup>, le groupe central formé par la Vierge, l'Enfant et le Mage agenouillé est construit de la même façon qu'à Vienne (Véronèse)<sup>7</sup>, les trois têtes s'échelonnent suivant une même oblique dont la chute assez raide est atténuée par

1. P. 252.

2. P. 246.

3. M. Ch. Maumené, *Demareteion*, 1935, p. 32, a d'ailleurs établi que ce portrait d'Henri IV a été exécuté d'après des médailles de Guillaume Dupré.

4. Haberditzel, *ouvrage cité*, p. 287, note, voit dans cette silhouette une interprétation d'un marbre antique (Jupiter du Capitole). Il y a évidemment une certaine similitude dans l'équilibre des deux corps, mais la parenté avec la figure de Véronèse me paraît autrement évidente.

5. Venturi, p. 164.

6. P. 192.

7. Rappelons que c'est dans ce même tableau de Vienne que se trouve le jeune page qui semble avoir suggéré la silhouette du petit Louis XIII (*Couronnement de Marie de Médicis*).

le mouvement d'inclinaison du roi nègre. Cette tête enturbannée, qui se penche dans chaque tableau avec un semblable élan de sollicitude attendrie, occupe dans les deux œuvres la même place par rapport à la tête de la Vierge. Dans le tableau de Malines<sup>1</sup> (Rubens), il nous semble bien que le motif des deux enfants portant la traîne du Mage agenouillé a été inspiré par les gracieux bambins chargés de la même mission dans l'*Adoration des Mages* de Dresde (Véronèse)<sup>2</sup>. Mais si en exécutant les *Adorations des Mages* de Bruxelles et de Malines, Rubens s'est contenté de réemployer simplement des groupes isolés, des silhouettes, la plus célèbre de ses *Épiphanies*, celle d'Anvers<sup>3</sup> (fig. 4), rubénienne par la chaleur profonde de son coloris, le brio de l'exécution, dérive très directement cependant de l'*Adoration des Mages* de la National Gallery (Londres, Véronèse) (fig. 3). Rubens a assoupli la formule de Caliari. D'une cérémonie qui se déroule dans l'ordre, il a fait une scène animée et pittoresque, mais il est toutefois resté fidèle à l'ordonnance générale de son modèle : même décor architectural (construction avec colonnes corinthiennes dans laquelle s'enchâsse un toit de chaume soutenu par une charpente de bois), même schéma pour grouper les protagonistes qui sont échelonnés au premier plan suivant deux obliques descendantes se rencontrant vers le milieu de la composition (Véronèse y place un jeune porteur d'offrande, Rubens un Mage agenouillé). Dans le fond des deux tableaux, le cortège se masse entre les architectures, la foule se détachant de façon identique sur un écran de ciel bleu. Le tableau de Véronèse se développe en largeur, tandis que Rubens a resserré les personnages tout en les multipliant, il a donné plus d'importance aux chameaux, il a inventé les serviteurs orientaux, mais, par contre, combien de figures s'inspirent de Véronèse ; signalons d'abord les « curieux » qui cherchent à voir l'Enfant, l'un coincé entre le mur et le cheval chez Véronèse, entre le mur et le pieu chez Rubens, l'autre en blanc, s'appuyant à la charpente de bois, grimpé sur la colonne chez Véronèse, derrière le Roi chez Rubens ; remarquons ensuite à gauche, les soldats coiffés de casques à plumes ; le jeune cavalier de Rubens, à la silhouette élégamment balancée, emprunte certainement la souplesse de son attitude au modèle de Véronèse. D'autres similitudes encore : la place identique occupée par Saint Joseph debout sur des marches, derrière la Vierge ; l'allure générale du Mage debout à gauche, avec de part et d'autre le même geste de présentation de la coupe, souligné par un semblable mouvement, très ample, de la draperie rejetée sur l'épaule. Quant à la tête de bœuf, il semble bien que le motif ait été suggéré au Flamand par cette grosse masse grise qui surgit à peu près à la même place dans le tableau de Véronèse. Rubens a supprimé à Anvers, l'élégant ménétrier, mais il s'est souvenu de cette silhouette, puisque quelques années plus tard (1628), en retouchant son *Ado-*

1. P. 164.

2. Venuri, p. 864. Rappelons que c'est derrière ces enfants que se trouve le groupe des chiens introduit par Rubens dans le *Couronnement de Marie de Médicis*.

3. P. 277.





FIG. 3. — VÉRONÈSE. — ADORATION DES MAGES.  
(Londres, National Gallery.)

*Phot. National Gallery.*



FIG. 4. — RUBENS. — ADORATION DES MAGIS.  
(Musée d'Anvers.)



*ration des Mages* du Prado<sup>1</sup>, il l'a introduite au premier plan à droite, sous l'aspect de ce jeune homme, s'inclinant lui aussi d'un geste trop gracieux. Les autres modifications apportées au tableau dans les mêmes circonstances sont d'ailleurs également véronésiennes : les deux *putti* ailés ajoutés dans la partie supérieure droite viennent du même prototype que le varlet (*Adoration des Mages*, National Gallery).

Faut-il supposer que les souvenirs iconographiques s'associent chez Rubens à des impressions colorées? Il est en tout cas certain que dans les *Épiphanies* de Bruxelles et d'Anvers<sup>2</sup>, des notes de couleur font songer à Véronèse. Les draperies des deux porteurs d'offrande à gauche de la Vierge (Bruxelles) : ce vert pâle, transparent, léger du manteau du Nègre, ce blanc au premier plan, avec des reflets délicatement nuancés de jaune et de gris, semblent presque avoir été peints par Caliari lui-même! Dans le tableau d'Anvers dominant des tons riches, profonds, des rouges éclatants, de l'or chaud, bien flamands, mais les audacieuses oppositions de vert et de bleu dans les vêtements du roi nègre, les reflets soyeux de cette robe somptueuse n'auraient-ils pas été suggérés par quelques silhouettes fameuses de patriciens vénitiens? Fromentin<sup>3</sup> semble avoir été frappé par ces analogies, car il s'écrie : « le Mage africain est une figure tout à fait inédite, devant laquelle Tintoret, Titien, Véronèse auraient battu des mains ». Quant à l'extraordinaire effet produit par le chaperon rouge vif de l'indigène, dans le coin supérieur droit de ce même tableau, il a certainement été inspiré par un motif esquissé dans l'*Adoration des Mages* de Véronèse (National Gallery, Londres), dont nous avons déjà rapproché le tableau d'Anvers : bonnet rose, plus pâle (coiffure du jeune homme se retournant pour maintenir le chameau rétif), mais qui prend lui aussi beaucoup d'éclat en se détachant sur le ciel bleu.

Si Rubens subit le prestige de Véronèse décorateur, s'il se souvient avec prédilection des somptueuses compositions, brillamment ordonnées par le Vénitien, peut-être y aurait-il lieu aussi de se demander s'il ne lui doit pas certaines impulsions dans le sens du « baroque ». Les tendances de ce style, que Rubens allait magnifier, se manifestaient déjà de façon empirique chez les Italiens de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, et Véronèse n'est certes plus un pur classique. Burckhardt<sup>4</sup>, qui n'est pas enclin à exagérer l'influence exercée par l'Italie sur Rubens, insiste sur l'impression qu'ont dû faire sur celui-ci les silhouettes placées dans le bas, sur les côtés, en « coulisses », notamment dans les scènes de *Martyres* dues à Véronèse (St Georges<sup>5</sup>, Ste Justine<sup>6</sup>). A titre d'exemple de ce genre d'emprunts, Burckhardt

1. P. 26.

2. L'*Épiphanie* de Malines, par contre, avec ses fortes oppositions d'ombre et de lumière et son foyer de clarté autour de la crèche s'apparente davantage à la technique de Corrège.

3. *Les maîtres d'autrefois*, p. 96.

4. *Erinnerungen aus Rubens*, 1898. Nouvelle édition, Bâle, 1918, p. 110.

5. Véronèse, Venturi, p. 600.

6. Eglise Ste-Justine, Padoue. Reproduit dans *Padoue, Ville d'Art*, Laurens, p. 89.



FIG. 5. — RUBENS. — LES MIRACLES DE SAINT BENOÎT (Musée de Bruxelles.)

cite le motif des cavaliers dans le panneau droit de l'*Érection de la Croix*<sup>1</sup>. Il nous paraît également certain que des figures, bien rubéniennes cependant d'allure et de facture, comme celle de l'homme à cheval dans le *Martyre de St André*<sup>2</sup>, dérivent elles aussi de ces mêmes tableaux de Véronèse, dont l'ordonnance asymétrique et l'esprit grandiloquent, annoncent déjà tellement le *xviii*<sup>e</sup> siècle.

Je crois également qu'en se plaçant à ce même point de vue on ne saurait assez insister sur la filiation lointaine, mais cependant tangible, qui existe entre des compositions telles que la *Conversion de St Bavon*<sup>3</sup> et les *Miracles de St Benoît*<sup>4</sup> (fig. 5), avec l'un des chefs-d'œuvre de Véronèse, *Le martyre des saints Marc et Marcellin* (Eglise St-Sébastien, à Venise)<sup>5</sup>. Le schéma constructif de ces tableaux de Rubens, avec sur la gauche d'imposantes architectures, au centre un escalier en diagonale sur lequel sont groupés des personnages, le vide du premier plan étant comblé par des figures secondaires, vient certainement de Caliari<sup>6</sup>, sans oublier ce que cette

1. Cathédrale d'Anvers, p. 36.

2. P. 416.

3. P. 275.

4. P. 302.

5. Venturi, p. 837.

6. La *Conversion de saint Bavon*, en plus du principe identique de composition, révèle des réminiscences qui précisent la dérivation : au premier plan, cette silhouette de femme — isolée chez Véronèse, perdue dans la foule chez Rubens, — mais représentée par les deux artistes dans la même attitude, de dos, agenouillée et tenant dans le bras un enfant.



formule, qui fera fortune, doit aux exemples de Titien, notamment à l'*Ecce Homo* de Vienne. Rapprochés du tableau de Titien, ceux de Rubens, les *Miracles de St Benoit* plus spécialement, indiquent un progrès considérable dans le sens du style nouveau, mais le *Martyre des Saints Marc et Marcellin* s'affirme cependant comme un incontestable intermédiaire qui a dû stimuler les audaces du Flamand. Remarquons bien que l'arabesque hardie suivant laquelle s'échelonnent les personnages dans les *Miracles de St Benoit* s'esquissait déjà chez Véronèse par la présence des deux femmes agenouillées sur les premières marches de l'escalier et le motif des figurants, malades, mendiants — dont Rubens tirera de poignants effets — existe déjà en germe chez Véronèse sous l'aspect du misérable blessé accompagné de son chien.

Loin de nous l'ambition d'avoir réussi à signaler tous les emprunts que Rubens a pu faire à Véronèse ! Le champ des investigations demeure ouvert et l'analyse de certains portraits pourrait notamment suggérer encore d'intéressants rapprochements. En soulignant ce que Rubens a pris à Véronèse — sans insister sur la valeur et le sens de ces interprétations qui attestent cependant le développement de la personnalité de l'artiste — nous n'avons pas cherché à diminuer le génial Flamand, mais à préciser les liens qui le rattachent à l'Ecole italienne. Rubens, d'ailleurs, n'a jamais tenté de dissimuler sa profonde vénération pour les grands maîtres de la Renaissance et il n'a cessé de proclamer, avec ses pinceaux, son culte pour Michel-Ange et Titien. En communiant avec eux, Rubens revit si intensément leurs propres émotions, qu'il crée une œuvre originale, même s'il ne cherche qu'à les copier. En présence de Caliari, son attitude est différente. Il a pour lui plus d'admiration que de sympathie. Il le considère plutôt dans un état de délectation que dans un élan de fièvre créatrice. C'est pourquoi, sans doute, il l'interprète moins. Pourrait-on citer une silhouette empruntée à Titien qui reproduise aussi fidèlement le modèle que l'Henri IV de la Galerie Médicis ? Ce n'est pas Véronèse, si objectif, simplement amusé par l'aspect riant du monde extérieur qui eût réussi à éveiller en Rubens les forces latentes spécifiquement originales de son tempérament sensuel, lyrique et dramatique, mais le Flamand doit à l'Italien de l'avoir invité à s'engager dans des voies où spontanément il ne se serait peut-être pas orienté. Si les tableaux de Rubens nous apportent parfois une note qui n'est pas dans la gamme sonore de son habituelle orchestration symphonique, un accent plus aimable, plus gracieux, indiqué d'une touche plus légère et dans un ton moins soutenu, peut-être faut-il attribuer ce moment de détente au souvenir que le Maître garda du prestigieux évocateur de Venise radieuse et ensoleillée.

CLAIRE JANSON.

# C É Z A N N E

## D'APRÈS LES LETTRES

### DE MARION A MORSTATT 1865-1868

**L**E GROUPE D'AIX. LES LETTRES. — La petite ville d'Aix-en-Provence vit apparaître, de 1850 à 1860, tout un groupe d'hommes d'un talent remarquable. Parmi eux Cézanne et Zola devaient acquérir une renommée mondiale, et d'autre se faire connaître hors du cercle de leur réputation locale : Coste, publiciste et antiquaire; Alexis, poète; Valabrègue, critique; Solari, sculpteur; Roux, éditeur et romancier; Cottet et Marion, gens de science.

Ce dernier, A. Fortuné Marion<sup>1</sup>, naquit à Aix en 1846. Il étudia la biologie à Marseille et à Paris, se spécialisa dans la paléo-botanique et gravit les degrés de sa profession avec une extraordinaire rapidité. En 1867, à l'âge de 21 ans, il publiait ses *Premières observations sur l'ancienneté de l'homme dans les Bouches-du-Rhône*. En 1876, il fut nommé professeur de zoologie à l'Université de Marseille, et en 1880, à 34 ans, il devint directeur du Musée d'Histoire naturelle de cette ville. Son ouvrage principal fut l'*Évolution du règne végétal*, écrit en collaboration avec G. de Saporta, et publié en 19 volumes, de 1881 à 1885. Il mourut à Marseille en 1900.

Pendant ses jeunes années, comme le révèlent ses lettres à Morstatt, Marion fut un amateur enthousiaste de peinture et de musique, unissant un goût remarquablement avancé pour Cézanne et Wagner, avec l'intérêt professionnel qu'il portait au mouvement scientifique le plus radical de son temps.

L'amitié de Cézanne pour Marion semble s'être développée vers 1860, particulièrement durant les mois d'été, quand Cézanne vint de Paris à Aix. Le portrait qu'il fit de Marion est resté jusqu'ici le meilleur témoignage de cette amitié,

---

1. Une courte biographie de Marion a paru dans les *Annales de la Faculté des Sciences de Marseille*, t. XI, sous les signatures de Jourdan, Gastine et Vayssièrè.



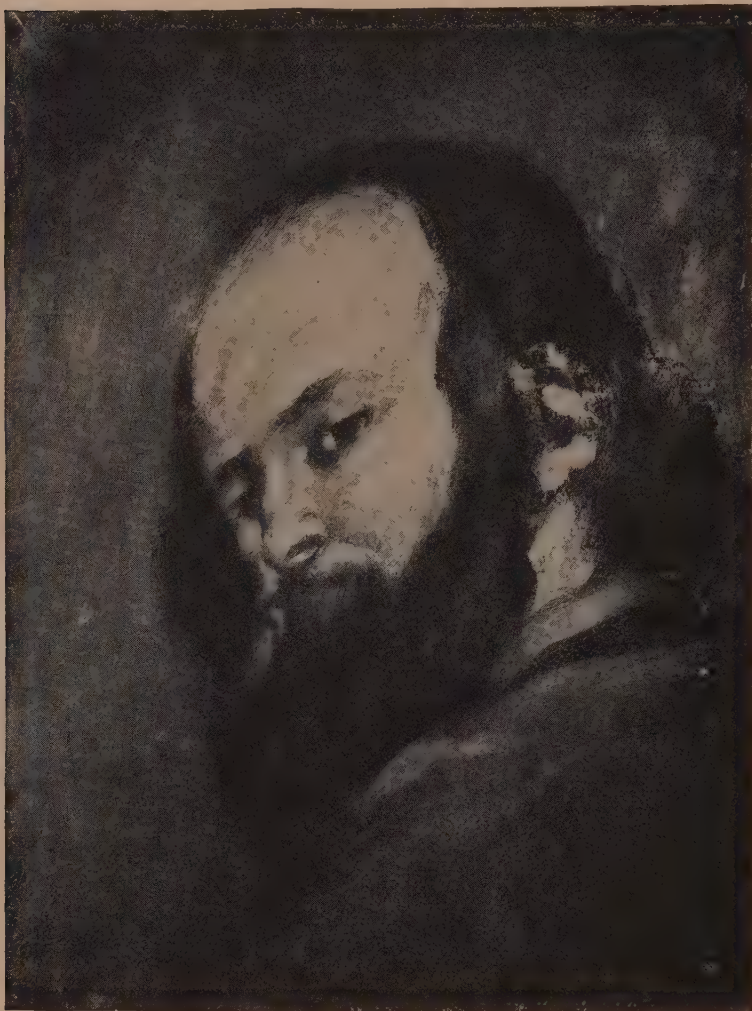


FIG. 1. — CÉZANNE. — PORTRAIT DU PEINTRE.  
PAR LUI-MÊME.

Phot. Bernheim.

toire de Stuttgart, et il fonda plus tard une école de musique qu'il dirigea avec beaucoup de succès jusqu'à sa mort survenue en 1925. Comme le rapporte sa fille, Mme Hedwig Haag, de Stuttgart, il conserva pendant toute sa vie un souvenir vivant et ému de ces deux années passées à Marseille et du cercle brillant de jeunes gens à qui il avait révélé son art de musicien et, pour parler avec Cézanne, « les nobles accents de Richard Wagner ».

Antoine Valabrègue, le quatrième des *dramatis personæ*, naquit à Aix en

mais la longue série de lettres<sup>1</sup> que Marion écrivit à son ami allemand Morstatt, jette une nouvelle lumière sur ce sujet.

Heinrich Morstatt naquit à Cansstatt, près de Stuttgart, en 1844. Son père voulait le mettre dans les affaires, de sorte qu'en 1864, à l'âge de 20 ans, il se trouvait à Marseille, employé dans une entreprise commerciale. Il y vivait à la pension Arnoux; c'est là que, peut-être, il rencontra Marion, car, dans la première lettre de la série, datée d'Aix, et du mois d'août 1865, Marion envoie ses compliments à Mme Arnoux.

Vers 1867, Morstatt retourna à Stuttgart où il abandonna les « industries philistines », comme disait Cézanne<sup>2</sup>, afin d'étudier sérieusement la musique. En 1869, il enseignait le piano au conserva-

1. En 1935, l'auteur du présent article communiqua des copies de ces lettres à M. Gerstle Mack, de façon que certains faits intéressants, qui s'y trouvaient relatés, ne fussent pas omis de sa magistrale biographie de Cézanne. En même temps, l'auteur fit noter à M. Mack que *La jeune fille au piano* du Musée de Moscou correspondait aux descriptions de l'*Ouverture de Tannhäuser* citée si souvent par Marion dans ses lettres.

2. Dans une lettre à Morstatt du 24 mai 1868, citée dans le chapitre *Cézanne et Wagner*.

1844, la même année que Morstatt. Il se rapprochait donc par son âge plutôt de Marion que de Cézanne. Homme de lettres, poète, critique, historien d'art, il fut, du moins pendant un certain temps, vers 1865, un ami intime de Cézanne et de Zola. Plus tard, il publia des livres sur Claude Gillot, sur Mme Falconnet et sur les frères Le Nain.

Trente-cinq lettres de Marion à Morstatt se trouvent maintenant en possession de Mme Haag. Datées d'août 1865 jusqu'à la fin de l'année 1868, elles comprennent deux notes écrites par Cézanne<sup>1</sup> lui-même et de longues citations de lettres reçues par Marion, de Valabrègue, alors à Paris. L'art des réalistes — Cézanne, Courbet, Manet, Guillemet — n'est qu'un des nombreux sujets qui s'y trouvent abordés. Elles contiennent aussi de longues discussions sur la musique, qui, évidemment, intéressait surtout Morstatt; sur la littérature, — Zola, en particulier, mais aussi les poètes allemands, Schiller, Achim von Arnim, Goethe —; sur la géologie, la biologie, l'esthétique; somme toute, sur la plupart des questions qui pouvaient intéresser un membre actif de l'avant-garde, aux environs de 1860.

Deux photographies furent prises probablement vers la même époque, en 1867 ou 1868 : ce sont celle de Marion à Marseille, et celle de Morstatt à Stuttgart. La photographie de Marion, retrouvée parmi les papiers de Morstatt, porte au verso : « A mon ami H. Morstatt en signe d'affectueuse sympathie. Fortuné Marion. » Marion venait probablement de se faire tailler la barbe, avant de se faire photographier, car sur son portrait par Cézanne (fig. 2) il porte une barbe plus en proportion avec sa

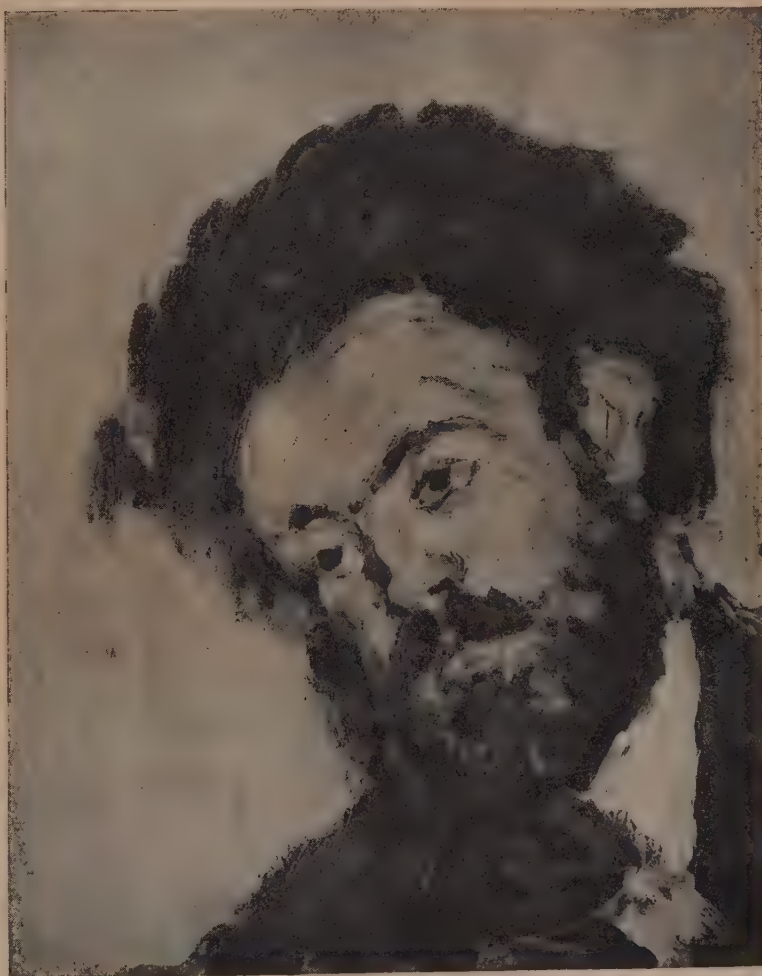


FIG. 2. — CÉZANNE. — PORTRAIT DE FORTUNÉ MARION.

1. Notes citées dans le chapitre *Cézanne et Wagner*.



chevelure en crinière. Morstatt avait dû faire un échange de photographies avec Marion, car celui-ci écrivit en mai 1868 qu'il pouvait fournir à Cézanne une photographie de Morstatt, afin que le jeune Allemand pût figurer sur le grand groupe de portraits<sup>1</sup> que le peintre projetait à ce moment.

Le portrait de Valabrègue (fig. 3) par Cézanne et le portrait du peintre par lui-même (fig. 1) nous les montrent tels qu'ils étaient pendant la période à laquelle se rapporte leur correspondance, et complètent notre galerie des quatre amis.

CÉZANNE ET MARION : PARTIES DE CAMPAGNE; PORTRAIT DE MARION. — Au cours de ces années, la plupart des amis de jeunesse de Cézanne, Zola, Baille, Roux, Coste, Solari, et très souvent aussi Valabrègue, séjournaient à Paris. Ainsi, pendant les mois qu'il passa en Provence, Cézanne, avec sa timidité croissante et son incapacité de se faire des amis nouveaux, se trouva de plus en plus isolé<sup>2</sup>. Il n'est pas étonnant qu'il se soit tourné vers Marion, demeuré à Aix.

Marion étudiait à cette époque la géologie et la préhistoire de l'homme dans les Bouches-du-Rhône. Mais il trouvait des loisirs pour faire, en amateur, de la peinture, et accompagnait souvent Cézanne dans ses expéditions à travers la campagne. Tantôt le jeune géologue travaillait de la pioche et du marteau, tantôt il rejoignait son ami et faisait de la peinture.

Nous sommes allés, Paul et moi, visiter un château et passer la journée dans les montagnes et au milieu des arbres. (Lettre 8, 1<sup>er</sup> septembre 1866.)

Paul m'a écrit encore quelques mots de Paris, avec de nouvelles poignées de main pour toi...

Sa campagne d'hiver est finie; il a travaillé son œuvre possible assez vigoureusement; il fait assez bien de rentrer se mettre au vert; — vraiment ce retour me ferait plaisir. (Lettre 18, Marseille, 26 mai 1867. Morstatt était déjà parti pour l'Allemagne.)

Paul, que Garnier a vu à Paris, doit retourner en Provence auprès de nous dans quinze jours au plus tard. On ira se soûler de verdure et de soleil dans nos campagnes colorées. On t'expédiera un jour des études collectives après une journée artistique avec Paul... (Lettre 19, Marseille, juin 1867.)

Paul est arrivé de Paris depuis deux jours. Je vais le voir tantôt, et il t'écrit deux mots de bonjour; nous sommes allés ensemble, ces derniers jours, nous plonger avec délices dans les eaux chaudes des Catalans. (Lettre 31, Aix, 24 mai 1868.)

Il est possible qu'une fois au moins, à cette époque, Cézanne ait fait le portrait de Marion, bien qu'il n'en soit pas spécialement question dans les lettres, sauf en ce qui concerne *L'ouverture du Tannhäuser*.

1. Voir le chapitre intitulé : « Notre bande ».

2. Gerstle Mack, *Paul Cézanne*, New-York, 1925, chapitre XVIII.

Il n'existe qu'un seul portrait indubitable de Marion par Cézanne. C'est celui que nous reproduisons (fig. 2). Peut-être faut-il y reconnaître la peinture citée par Rivière<sup>1</sup>, Volland<sup>2</sup> et Coquiot<sup>3</sup> comme exécutée en 1865 ou environ.

M. Venturi<sup>4</sup>, cependant, propose la date de 1870 comme probable, en raison, sans doute, du style de l'ouvrage. Mais Cézanne passa à Paris presque toute l'année 1869 et la première partie de 1870<sup>5</sup>. La guerre le poussa à se retirer à l'Estaque, pendant la seconde moitié de 1870. Comme le portrait de Marion a été peint probablement à Aix, nous suggérons une date à mi-chemin entre celle indiquée par M. Venturi et celle donnée par les autres auteurs, c'est-à-dire 1867 ou 1868. A cette époque, Cézanne séjourna longuement à Aix, où il fréquentait Marion. Or, plusieurs passages des lettres de cette époque se réfèrent à des portraits :

Paul est ici à faire de la peinture, plus Paul que jamais; mais porteur cette année d'une ferme volonté de réussir au plus vite. Il a fait dernièrement quelques portraits vraiment beaux; non plus au couteau, mais tout aussi vigoureux, et alors d'un métier bien plus habile et plus plaisant. (Aix, début de l'été 1867, lettre 20.)

Peut-être le portrait de Marion fut-il exécuté à ce moment ou, ce qui est moins probable, ne fut-ce qu'une étude pour le grand groupe de portraits à quoi Cézanne pensait durant l'été de 1868 (lettre 31, citée dans « Notre bande »). Quoi qu'il en soit, ce portrait est probablement le plus spontané, celui qui dégage le plus de charme, de tous ceux dont Cézanne est l'auteur.

Il révèle un caractère vivant et chaleureux, généreux dans l'amitié, une intelligence vive, mais facilement affectée par des sautes d'humeur, passant de l'enthousiasme à l'abattement. Les lettres de Marion à Morstatt et son portrait par Cézanne s'accordent pour nous révéler une personnalité des plus attachantes parmi la constellation d'Aix.

LES PEINTURES ENVOYÉES A MORSTATT. — Morstatt recevait de Marion et de Cézanne non seulement des lettres, mais aussi des tableaux. Dans une lettre datée de juin 1867, et portant l'en-tête du Café Michel, à Marseille, Marion écrivait :

On t'expédiera un jour des peintures collectives après une journée artistique avec Paul... Tu recevras cela dans un moment où l'on aura assez de monnaie pour l'expédition. (Lettre 19, juin 1897.)

1. G. Rivière, *Le Maître Paul Cézanne*, Paris, 1923, p. 196.

2. A. Volland, *Paul Cézanne*, Paris, 1924, p. 30.

3. G. Coquiot, *Cézanne*, Paris, 1919, p. 18.

4. L. Venturi, *Cézanne, Son art, Son œuvre*, Paris, 1936, n° 129.

5. Il est peu vraisemblable que Cézanne ait fait le portrait de Marion à Paris, en 1869-70, car ce dernier était pendant cette période à Marseille, à la Faculté des Sciences. Le docteur L. Laurent, Directeur du Musée d'Histoire naturelle de Marseille, a bien voulu nous le confirmer par lettre.



Plus tard, Marion écrivit encore :

Katz t'a envoyé la caisse, mon cher Henri, et sans l'étude... l'étude de mer que je te destinai reste ici... tu en auras une autre encore nouvelle... Et si Paul était de retour de Paris, quelque chose de lui. (Lettre 27, Mille Colonnes, janvier 1868.)

Enfin, Morstatt reçut une lettre de Marseille, datée du 17 juillet 1868 (lettre 32).

Il [Katz] t'apporte de moi une petite étude assez réussie qui était destinée à V. [la maîtresse de Marion] qui la désirait mais qui s'en prive très volontiers pour toi. Tu as aussi une nature morte de Paul. Nous t'adresserons quelque jour quelques autres toiles.

Des tableaux de Marion et de Cézanne envoyés à Morstatt, trois ont été conservés. La nature morte mentionnée dans la lettre 32, est la *Nature morte, crâne et chandelier*<sup>1</sup> que nous reproduisons (fig. 6).

Elle a été vendue par Morstatt vers 1923, aux Galeries Thannhauser, à Berlin, et se trouve maintenant dans la collection M. Mayer à Zurich.

L'esquisse (fig. 7) mentionnée par Marion dans la lettre 32, est maintenant dans la collection de la fille de Morstatt, Mme Hedwig Haag à Stuttgart. C'est une petite étude de paysage assez faible, peinte dans la manière de Courbet, et signée très visiblement, comme le font les amateurs fiers d'eux-mêmes : *A. F. Marion*.

Mme Haag possède une autre toile représentant des rochers avec une vue sur la mer (fig. 5). Elle est beaucoup plus vigoureuse que l'esquisse de Marion, d'un métier sûr, et la facture au couteau est la même que celle de beaucoup de tableaux de Cézanne à cette période. De plus, comme la plupart des tableaux de la première période de Cézanne, cette toile n'est pas signée, tandis que la petite esquisse de Marion, qui a un caractère beaucoup plus fortuit, porte, cependant, une importante signature. Tout ceci fait penser que Cézanne pourrait être l'auteur de ce tableau. Il est peu probable, en raison même de la qualité de la peinture et de sa technique, que ce soit cette *Vue de la Mer* dont Marion parle dans la lettre 27 (« Je te l'ai destinée... ») mais que Katz négligea d'expédier. Mme Haag rapporte que son père croyait les deux paysages de la main de Marion, mais l'affirmation de ce dernier (« tu as aussi une nature morte de Paul. Nous t'adresserons, quelque jour, quelques autres toiles ») fait penser que Morstatt avait dû se tromper et que Marion n'avait peint qu'un seul des deux paysages.

Après avoir comparé les *Rochers et Mer* avec l'esquisse de Marion, l'auteur du présent article incline à considérer ce paysage comme une œuvre de Cézanne<sup>2</sup>, de 1866-1868.

1. Venturi, *op. cit.*, n° 61; daté par lui de 1865-1867.

2. Les *Rochers et Mer* furent envoyés, après la mort de Morstatt en 1925, à Munich, afin d'être nettoyés. A ce moment le Dr. Hanfstaengl, maintenant Directeur de la Galerie nationale de Berlin, attribua ce tableau à Cézanne.

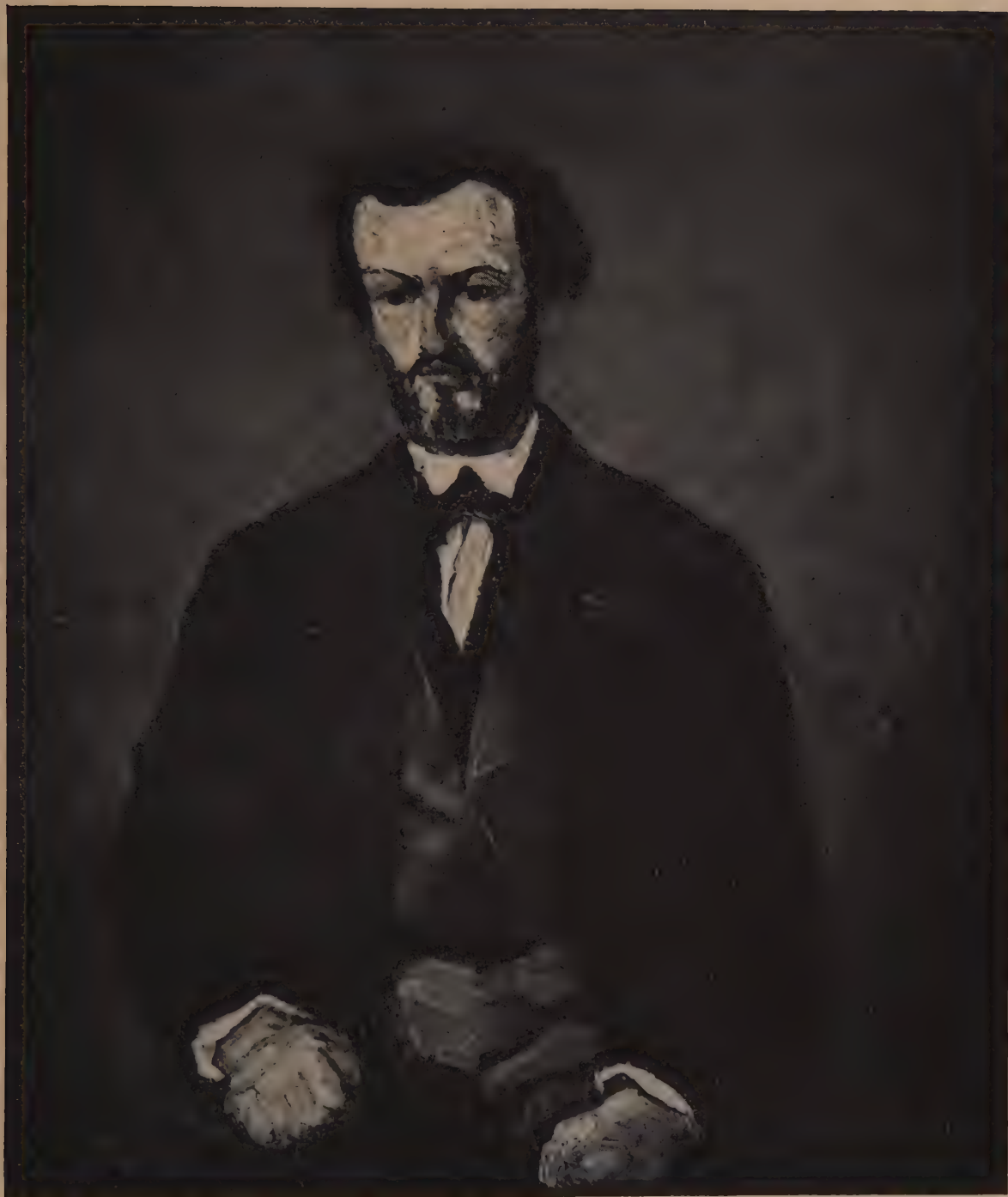


FIG. 3. — CÉZANNE. — PORTRAIT DE VALABRÈGUE.  
(Collection J.-V. Pellerin.)

*Phot. Bernheim.*



LES AQUARELLES DE CÉZANNE. — Dans les lettres dont nous parlons, de même que dans d'autres écrits de cette période, on rencontre souvent des expressions d'admiration devant la peinture à l'huile de Cézanne. Mais l'opinion suivante de Marion est peut-être le premier jugement porté par écrit sur ses aquarelles :

Ses aquarelles surtout sont remarquables, d'une coloration inouïe, et d'un effet étrange dont je croyais l'aquarelle incapable. (Lettre 20, écrite à Aix, au début de l'été 1867.)

NOTRE BANDE. ASPIRATION ET MAL DU SIÈCLE. — Marion, cloué à Aix et à Marseille par son travail n'allait à Paris que bien rarement. Les absences prolongées de ses amis Cézanne, Antony Valabrègue, Zola et les autres, ne l'empêchaient guère d'entretenir avec eux un sentiment de solidarité constante. Il faisait siens leurs combats, leurs triomphes, leurs désespoirs et leur féroce sentiment d'indépendance.

Je t'attends dimanche, écrivait-il à Morstatt, en l'invitant à venir à Aix, après que tu auras pu te lever. Par le second train de 9 1/2. On sera ici au complet. Et tous originaux, absolus, sans concessions. Pas même entre nous. (Lettre 7, 28 août 1866.)

Ni Paul ni Antony ne sont ici en ce moment; c'est à cause de cela que je t'écris. Mais fais comme si la lettre était signée par tous les trois. On commence à nous *gober rudement* dans Aix. L'on nous salue; un idiot dédie des vers « à Paul Cézanne » dans les journaux de la localité. Quels tas de culs! Au revoir mon cher. » (Lettre 8, septembre? 1866.)

Et deux ans plus tard :

Cézanne projette un tableau auquel il fera servir les portraits. L'un de nous, au milieu d'un paysage, parlera tandis que les autres écouteront. J'ai ta photographie et tu en seras... Paul a l'intention de faire don du tableau bien encadré, s'il est bien venu, au Musée de Marseille qui sera ainsi forcé d'exposer de la peinture réaliste et notre gloire. (Lettre 31, 24 mai 1868.)

Avec une insistance généreuse, Marion conserva toujours l'espoir que Morstatt pourrait rejoindre le groupe. De Marseille, il écrivait à Morstatt qui était à Stuttgart.

Travaille vivement et longuement ton piano et la musique, il me semble que tu pourras te faire alors une position en France, quelque part où je serais, et Paul auprès de nous. Ce n'est pas un projet dans l'air et j'espère bien qu'il se réalisera. A nous trois, peintre, musicien et savant, ce serait une charmante association.

Les littérateurs de notre bande pourraient bien quelquefois et de temps en temps en être. Mais pour Zola et Valabrègue, Paris est tout, tandis que la Provence peut bien nous aller à nous trois. (Lettre 32, 17 juillet 1868.)

Mais le projet de Marion ne put jamais se réaliser. Dans une de ses dernières lettres, écrite en automne 1868, Marion dit :

Cézanne n'est point là à ce moment, mais compte toujours sur son souvenir, nous te reprochions ces jours-ci ton silence, en promenant tous deux sur le bord de l'Arc. (Lettre 34, 1868.)

Ce fut probablement Morstatt qui abandonna la correspondance, car la dernière lettre de Marion est une des plus longues qu'il ait écrites. Elle est consacrée à un compte rendu animé de l'affaire Alexis. Elle resta probablement sans réponse. Mme Haag croit que la tâche de poursuivre une correspondance laborieusement écrite en français, parut trop ardue à son père, de plus en plus absorbé par la musique.

Malgré une amitié soigneusement entretenue, l'esprit de corps du groupe avait ses côtés sombres. La mélancolie et l'ennui dont Cézanne<sup>1</sup> et les autres semblent avoir souffert, trouvent souvent leur expression dans les lettres de Marion :

Ici toujours à peu près la même chose. Le matin je fais de la géologie; le soir, je suis chez Paul à la campagne avec Antony [Valabrègue]. L'on soupe. L'on promène un peu. On ne se pocharde pas. Tout cela est bien triste. (Lettre 8, Aix, 1<sup>er</sup> septembre 1866.)

Marion se sent affligé d'un matérialisme absolu :

Tu es à demi dématérialisé, toi, et je suis en extase devant cette vie intérieure que je te jalouse. Vois-tu, mon cher, rien ne peut encore égaler une jouissance physique, ou les sentiments qui en dérivent. Foin de tout le reste : musique, peinture, littérature, science, presque tout sensations; ainsi que l'art. Que diable, on peut l'avouer tout haut. (Aix, octobre 1867, lettre 26.)

Et de nouveau il est accablé :

Quelle génération de souffrance, mon pauvre vieux. Zola, nous deux et bien d'autres. Avec cela il y a des souffrants parmi nous tout aussi malheureux avec moins d'ennuis, Cézanne avec sa vie assurée et ses noirs désespoirs moraux et de tempérament. Il faudrait encore prendre son parti de tout cela. (Mille Colonnes, janvier 1868, lettre 27.)

L'ESPRIT DE RÉVOLTE : CÉZANNE ET LE SALON. LE PORTRAIT DE VALABRÈGUE. — Cézanne envoya deux tableaux au Salon de 1866; *L'après-midi à Naples*, ou, comme Guillemet le surnomma, *Le grog au vin*, et *La femme à la puce*. Ils furent refusés tous les deux. Cézanne écrivit alors sa fameuse lettre du 19 avril 1866<sup>2</sup> à M. de Nieuwerkerke, Surintendant des Beaux-Arts, où il protesta avec véhémence, et réclama la restauration du Salon des Refusés, que Napoléon III avait fondé en 1863.

Les lettres de Marion à Morstatt font sentir l'atmosphère psychologique de l'affaire, et ajoutent de nouveaux détails. Il écrivait, le 28 mars 1866 (lettre 4) :

Je viens de recevoir une lettre de mes amis de Paris : Cézanne espère n'être pas reçu à l'exposition, et les peintres de sa connaissance lui préparent une ovation. Guillemet joue du cor de chasse; et Valabrègue qui vient d'arriver là-bas m'écrit ces mots Je t'écirai bientôt, attends ma lettre.

1. Gerstle Mack, *op. cit.*, p. 158-159.

2. Vollard, *op. cit.*, p. 34, 35, et Mack, *op. cit.*, p. 135, 136.



Quinze jours plus tard, la lettre promise par Valabrègue arriva de Paris, et Marion en recopia un passage pour Morstatt (lettre 5, Aix, 12 avril 1866) :

Paul sera sans doute refusé à l'exposition. Un philistin du jury s'est écrié en voyant mon portrait que c'était peint, non seulement au couteau, mais encore au pistolet. Une série de discussions se sont élevées déjà. Daubigny a prononcé quelques mots de défense. Il a dit qu'il préférerait les tableaux chargés de hardiesse aux nullités accueillies à chaque salon. Il n'a pas eu l'avantage.

Et Marion continue (lettre 5) :

J'ai reçu depuis d'autres nouvelles. Toute l'école réaliste a été refusée : Cézanne, Guillemet et les autres. On ne reçoit que les toiles de Courbet qui, à ce qu'il paraît, tombe en faiblesse, et un *Joueur de fifre* par Manet, une des jeunes gloires qui décidément arrive au premier rang.

En réalité nous triomphons, et ce refus en masse, cet exil immense est une victoire. Il ne nous reste plus qu'à exposer nous-mêmes et faire une concurrence mortelle à tous ces vieux idiots borgnes.

Ce moment est une période de lutte, et ce sont les jeunes qui combattent vis-à-vis des vieux ;

le jeune homme contre le vieil homme, le présent tout plein des promesses de l'avenir contre le passé, ce noir pirate.

La postérité, c'est nous : et l'on nous dit que c'est la postérité qui juge. Nous espérons, nous, dans l'avenir. Nos adversaires ne peuvent guère espérer que dans la mort.

Nous avons de la confiance. Ne désirons qu'une chose, *produire*. Avec la production le succès nous est sûr.

Le récit de Valabrègue, en ce qui concerne son portrait par Cézanne, paraît énigmatique. Au premier abord, il semble impliquer que Cézanne envoya ce portrait au Salon, qu'un « philistin », membre du jury, l'ayant attaqué, Daubigny le défendit sans succès, et que, finalement, ce portrait fut refusé.

Mais tous les autres témoignages prouvent que Cézanne n'envoya que deux tableaux au Salon, ceux que nous venons de citer. En effet, dans sa lettre à M. de Nieuwerkerke, il spécifie : « deux toiles que le jury vient de me refuser ». La solution plausible de cette contradiction serait que le « philistin » et Daubigny aient exprimé leurs opinions en

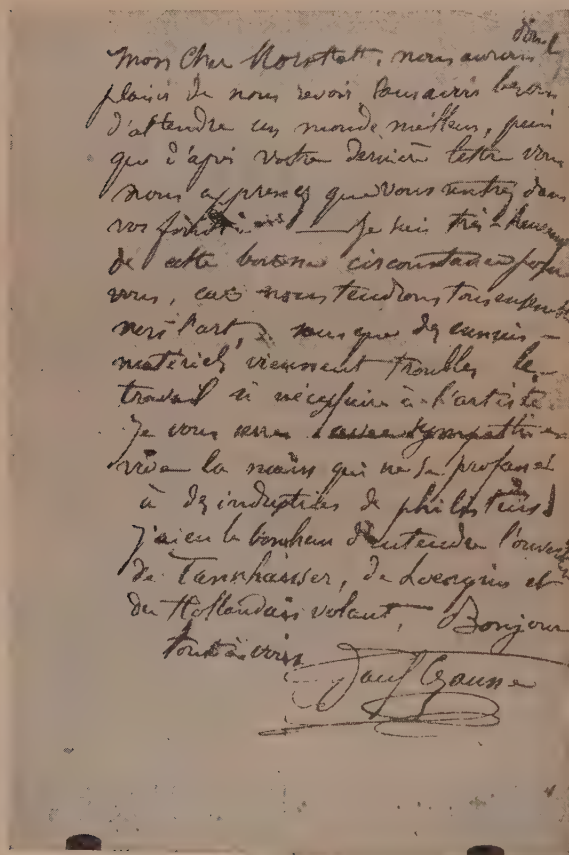


FIG. 4. — FAC-SIMILÉ D'UNE LETTRE  
DE CÉZANNE A MORSTATT.



FIG. 5. — CÉZANNE. — ROCHERS ET MER.  
(Collection de Mme Haag, à Stuttgart.)

des circonstances non officielles. Ces opinions ont pu décourager Cézanne au point qu'il abandonna son idée d'envoyer le portrait de Valabrègue au Salon; toutefois, il est certain que ce portrait eût paru au jury beaucoup moins choquant que les deux compositions envoyées ensuite par le peintre.

En tout cas, cette lettre prouve que Cézanne avait déjà fait un portrait de Valabrègue au printemps 1866. M. Venturi, dans son catalogue, relève trois portraits de Valabrègue; le n° 126, actuellement dans la collection J. V. Pellerin, qu'il croit exécuté vers 1868; le n° 127, qui fut considéré comme le portrait de Marion, et qui probablement fut peint plus tard, peut-être en 1870 ou 1871; enfin le n° 128, pour lequel M. Venturi indique la date de 1870. Pour plusieurs raisons, nous croyons que le portrait dont parle Valabrègue est le n° 126, que nous reproduisons (fig. 3). C'est une grande toile, de 116 × 98 cm.; elle est signée et sa vigoureuse technique au couteau pourrait bien être des années 1865-66.

Marion avait fait erreur en croyant que le *Joueur de fifre* de Manet avait été accepté. En réalité, le refus de cette œuvre fut le plus fameux faux-pas de ce fameux jury. Quelques dizaines d'années plus tard, le *Joueur de fifre* devait entrer au Louvre.



Il est intéressant de noter que Zola, de même que Marion, sentait que le combat de Cézanne avec le Salon serait une affaire de longue haleine. Le 14 juin 1866, deux mois après la lettre de Marion, Zola écrivait de Paris à Numa Coste, autre membre du groupe d'Aix :

Paul a été refusé comme de juste, ainsi que Solari et tous ceux que vous connaissez. Ils se sont remis au travail, certains qu'ils ont dix ans devant eux avant de se faire accepter<sup>1</sup>.

Zola venait de publier dans l'*Événement* des articles où il attaquait avec véhémence le règlement du Salon. Lorsque, plus tard, ces articles parurent sous forme de livre, Zola le dédia à Cézanne. Mais ses attaques ne firent que fortifier l'opposition entêtée du jury. L'année suivante, le 4 avril 1867, Zola écrivait à Valabrègue :

Paul est refusé, Guillemet est refusé, tous sont refusés; le jury, irrité de mon « Salon », a mis à la porte tous ceux qui marchent dans la nouvelle voie.

Dans ses lettres à Morstatt, Marion ne parla guère du Salon de 1867, mais en avril 1868, il écrivait :

Et ce dessin [une esquisse de Marion dans le texte de la lettre] me conduit naturellement à te parler de Cézanne et de la peinture réaliste du moment. Elle est, mon cher, plus que jamais loin de réussir vis-à-vis du monde officiel, et décidément Cézanne ne pourra pas de longtemps s'étaler à l'exposition des œuvres officielles et patronnées. Son nom est trop connu déjà et trop d'idées révolutionnaires en art s'attachent à lui pour que les peintres membres du jury faiblissent un seul instant. Et j'admire la persistance et le sang-froid avec lequel Paul m'écrit : « Eh bien! on leur en foutra comme cela dans l'éternité avec encore plus de persistance. »

Avec tout cela il devrait bien songer à trouver un moyen autre et plus grand encore de publicité. Il est arrivé maintenant à un degré de science vraiment étonnant. Toutes les férociétés trop grandes se sont adoucies, et je crois bien qu'il serait temps que les circonstances lui offrissent les moyens et l'occasion de produire beaucoup. (Lettre 30, Marseille, 27 avril 1868.)

Marion se sert ici du mot « publicité » dans un sens qui nous est tout à fait familier. Il est évident que les martyrs de l'avant-garde des années 1860 savaient apprécier la valeur de la publicité aussi bien que Courbet, vers 1850, ou les Impressionnistes vers 1870. Cézanne « espère » que peut-être il ne sera pas accepté au Salon de 1866, et ses amis sont en train « de lui préparer une ovation ».

Certes, le choix de l'*Après-midi à Naples* ne pouvait pas être mieux fait pour choquer le goût officiel. Le tableau n'existe plus, mais, à en juger d'après des versions ultérieures, ce fut une des œuvres les plus violemment extravagantes de Cézanne. Un tableau de Soutine, de Kokoschka ou de Rouault même, aurait eu plus de chances d'être accepté.

---

1. Emile Zola, *Correspondance*, 1858-1871, Paris, 1923, p. 283.

LES EXPOSITIONS DE COURBET ET DE MANET EN 1867. — Nous comptons, Paul et moi, nous échapper pour huit jours à Paris, vers le milieu du mois d'août prochain. Ce serait diablement amusant de t'y rencontrer. Mais je n'ose l'espérer.

Nous n'y allons guère que pour visiter les expositions de peinture de Manet et de Courbet, profitant d'un de ces trains de plaisir qui transportent les Provençaux à Paris pour trente francs aller et retour. (Lettre 20, Aix, juin ou juillet 1867.)

Ainsi écrivait Marion, au début de l'été 1867. Mais Cézanne ne l'avait probablement pas accompagné, car il écrivit de Paris, le 15 août, pour dire qu'il se sentait bien seul, et qu'il se proposait d'aller bientôt voir Zola.

Je viens de voir de la peinture. L'exposition particulière de Courbet est vraiment magnifique. Il y a là 300 toiles superbes, toutes remarquables et la plupart complètes. C'est vraiment un individu d'une entière force, vraiment entière.

Celle de Manet est très remarquable à un autre point de vue. Figure-toi que sa peinture m'a fait un véritable effet d'étonnement, et qu'il m'a fallu m'y acclimater. En définitive ces toiles sont très belles — très vues comme justesse de ton. Mais son œuvre n'est pas encore au moment bien arrivée de l'éclosion, elle se complètera et s'engraissera, je crois. Très beau, en somme, et je demeure avec immensément de sympathie. (Lettre 22, Paris, 15 août 1867.)

De retour à Aix, après avoir résorbé ses impressions parisiennes, Marion écrivit de nouveau à Morstatt pour lui donner plus de détails sur les expositions :

En arrivant je suis allé voir les deux expositions particulières de Courbet et de Manet. Mon cher, celle de Courbet surtout est admirable et écrase à mon avis toute exposition possible de toiles. Il y a là 300 tableaux, la plupart des chefs-d'œuvre ; quelques-uns, ses derniers, ratés et alors complètement mauvais ; mais mauvais à faire rire. La chose est très curieuse.

Parmi ses premiers tableaux il y a une toile que je considère comme ce qui a été fait de plus fort jusqu'à ce jour en peinture. Je veux parler de ses *Demoiselles de village*. Dans un paysage de montagne tout en lumière, une espèce de cirque couronné par des bancs de rochers lumineux, une petite fille surveille des bœufs, qui paissent sur la côte, un chien se roule sur l'herbe, et trois jeunes demoiselles qui sont allées dans la campagne passer l'après-midi avec leurs goûters dans des paniers donnent leurs restes à la petite fille, timide comme tous les paysans de tous les pays. Cette toile est d'un effet étonnant, mon cher ; les personnages sont assez grands, un décimètre au moins, et tout le paysage est d'un blond lumineux qui attache. Je considère cela comme supérieur aux Véronèses du Louvre qui, à mon avis, sont pourtant avec les Delacroix les meilleures toiles produites. Puis son *Enterrement d'Ornans*, une toile de dix mètres avec plus de 60 personnages, grandeur naturelle, dans un cimetière. Les *Casseurs de pierres*, son *Combat de cerfs* et une foule encore.

Enfin la fameuse toile, bien belle encore, intitulée *Bonjour, M. Courbet* : Courbet arrive au paysage, le sac de paysagiste sur le dos, la veste sur le bras, la pique à la main ; la tête haute, et sa barbe escaladant le ciel [ici un dessin qui montre le mouvement de la barbe] comme on a dit, campé dans une pose d'une insolence inouïe ; devant lui deux bonshommes s'inclinent, la casquette à la main. Les trois personnages sont au premier plan d'un très beau paysage, de vastes horizons, avec une route qui serpente et une diligence jaune comme tu en as vu sur les routes du Midi, qui roule au galop au milieu de la poussière. La peinture y est très belle et l'on est pris d'une gaité irrésistible vis-à-vis de cette toile.

Manet, lui, a quelques bonnes toiles, à son exposition : *Olympia*, *Le dîner sur l'herbe*, quelques natures mortes, *Lolla* (sic) *de Valence*, etc., quelques autres ratées ; mais on voit d'après cela son tempérament assez original et assez brutal ; incomplet pourtant. (Lettre 23, Aix, 6 septembre 1867.)



Bien entendu, Marion avait visité la grande exposition de 1867.

L'Exposition est très belle et très curieuse. La Galerie des Beaux-Arts est intéressante comme possibilité de comparaison des arts étrangers actuels. Ce n'est vraiment qu'en France seulement qu'il y a quelques artistes en ce moment, quelques paysagistes et quelques peintres de genre.

Il n'y a que des ouvriers ailleurs, vraiment, et des individus à adresses. Pas un peintre. Les Anglais et les Américains sont littéralement insensés, mon cher. (Lettre 23, Aix, 6 septembre 1867.)

ÉMILE ZOLA. — Zola avait quitté Aix-en-Provence pour Paris, en 1858. Marion, à cette époque, n'avait que douze ans. Au contraire de Cézanne, Zola ne vint que rarement à Aix de 1865 à 1868. Marion le connut donc beaucoup moins que Cézanne, qui passait la moitié de son temps en Provence, ou Valabrègue, dont l'âge approchait de celui de Marion. Pourtant, Marion et Zola furent de bons amis, comme le prouvent les lettres suivantes :

Zola est venu passer une huitaine de jours dans le Midi. Pourquoi n'étais-tu pas ici? Nous aurions eu encore quelques bonnes heures assez drôles, lui, Cézanne, toi et moi. L'on jouait à Marseille au Gymnase un drame de lui (*Les Mystères de Marseille*) : d'où son voyage.

Ce drame n'est pas absolument mauvais quoiqu'il dise lui-même que c'est infecte. Il y a des choses très osées et trop artistiques qui ne peuvent pas plaire. Par exemple faire voler sur la scène même, dans la caisse d'un commerçant par un commis, avec un monologue de passion vis-à-vis de l'armoire à billets de banque. Il y a dans ce drame une mère qui se fait courtisane pour retrouver son fils que l'on a volé et que des parents ont lancé dans le vice. Assez hardi, tout cela, comme tu vois. Cela a eu à peu près le même sort que *Henriette Maréchal*. L'on a sifflé et applaudi à la première représentation; la seconde s'est mieux passée; sans trop de bruit et avec

assez de succès. C'est une affaire d'argent pour lui et rien de plus. Il vient de terminer un roman vraiment bien, intitulé *Thérèse Raquin*.

Il a déjà paru dans l'*Artiste*, revue périodique de Paris; et va bientôt être mis en volume. Il me l'enverra aussitôt. Il est bien décidé à travailler ferme pour le théâtre. Au risque de ne pas plus réussir que de Goncourt. Je le lui conseille fort. Il peut s'y faire de quoi vivre, rapidement. Ce serait une bien belle affaire.

Paul et lui vont repartir bientôt pour Paris, et me revoilà seul. (Lettre 24, Aix (?) 9 octobre 1867.)



FIG. 6. — CÉZANNE. — NATURE MORTE : CRANE ET CHANDELIER.  
(Collection Mayer, à Zurich.)

Une année plus tard, en automne 1868, Zola

réapparaît dans les lettres. Il avait obtenu, après une lutte violente, qu'on attribuât à un boulevard, à Aix, le nom de l'ingénieur François Zola, son père, auteur du canal qui fournissait l'eau potable à la ville.

... la vie je l'espère nous sera à tous facile. Quand je dis à tous, j'entends principalement toi et moi, Paul est à l'abri du besoin et Zola nous écrit qu'il est sûr maintenant de trouver toujours sa vie assurée sans trop de peine même. Il s'est fait ces derniers temps pas mal de bruit autour de son nom. Zola agit assez facilement avec adresse. Il a fini par se lancer aux troupes de la ville d'Aix qui s'était autrefois mal comportée vis-à-vis de son père. Il a réussi à ennuyer pas mal de gens et pour finir le conseil municipal déclare aujourd'hui qu'un boulevard de notre ville sera appelé Boulevard Zola. (Lettre 34, écrite à Aix, la lettre précédente est datée du 13 septembre 1868.)



FIG. 7. — F. MARION. — PAYSAGE.  
(Collection de Mme Haag, à Stuttgart.)

Phot. Willott.

La dernière lettre de la série est presque entièrement consacrée à Zola. Elle débute ainsi :

Tous les amis sont à Paris, là-bas, Cézanne, Zola, Valabrègue. Cézanne peint avec constance. Zola vient de publier un roman, *Madeleine Féral*, supérieur à tout le passé; un livre que je voudrais avoir fait. — Un homme jaloux du passé de la femme qu'il aime; le tout étudié avec la distinction et l'intelligence de nos tempéraments. Valabrègue est drôle, incroyable d'aveuglement dans la vie, mais il fait des vers assez réussis. (Lettre 35, automne 1868.)

Le reste de la lettre relate l'amusante mystification littéraire qu'avait imaginée Zola; il avait publié quelques vers de Paul Alexis en les faisant passer pour des œuvres posthumes de Baudelaire, et avait ainsi rendu célèbre le jeune poète.

CÉZANNE ET MANET. — Dans la même lettre (n° 5) du 12 avril 1866<sup>1</sup>, où Marion raconte avec tant d'excitation le refus massif du jury du Salon qui avait frappé toute l'École réaliste, il cite un paragraphe d'une lettre de Valabrègue :

Cézanne t'a déjà écrit sa visite chez Manet. Mais il ne t'a pas écrit encore que Manet avait vu ses natures mortes chez Guillemet. Il les a trouvées fortement traitées. Cézanne en a une grande joie, une joie qu'il ne développe pas et sur laquelle il n'insiste guère selon son habitude. Manet doit lui faire une visite. Tempéraments parallèles, ils se comprendront assurément.

1. Vollard, *op. cit.*, p. 29, affirme que Cézanne rencontra Manet vers 1863. La lettre de Valabrègue que nous citons permet de croire que cette rencontre n'eut lieu qu'en 1866.



Comme le démontre Gerstle Mack, Valabrègue commet une curieuse erreur de jugement en pensant que Cézanne et Manet avaient des « tempéraments parallèles ». La mondanité élégante de Manet, ses manières aristocratiques, offraient un contraste aigu avec la timidité, l'irascibilité et la maladresse toute provinciale de Cézanne.

CÉZANNE ET WAGNER : L'OUVERTURE DE TANNHAUSER. — Enfant, Cézanne avait dû, contre son gré, étudier le violon. Plus de cinquante ans plus tard, sa sœur Marie, écrivait au fils de Cézanne, Paul :

Il ne ressentait aucun intérêt pour la musique enseignée par un professeur qui venait à la maison et souvent l'archet qui s'abattait sur ses doigts, témoignait du mécontentement de M. Poncet <sup>1</sup>.

Henri Poncet était maître de chapelle et organiste à l'église Saint-Sauveur, à Aix; il enseignait aussi la musique au collège Bourbon. Sous sa direction, les garçons formèrent un orchestre qui comprenait, entre autres, Cézanne, Baille, Zola et Marguery <sup>2</sup>. Gasquet rapporte les souvenirs de Cézanne sur cet orchestre d'école :

Nous donnions des sérénades aux filles du quartier. Ecoutez un peu, je jouais du piston, Zola, lui, plus distingué, de la clarinette... Quelle cacophonie!... Mais des acacias pleuraient par-dessus les murailles, la lune bleuissait le portail de Saint-Jean, et nous avions quinze ans. Nous croyions manger le monde à cette époque! <sup>3</sup>.

Mme Gasquet raconta à Gerstle Mack comment Cézanne, devenu vieux, lui demandait de jouer au piano les ouvertures d'*Obéron* ou du *Freischütz*. Mais généralement, avant qu'elle ait pu les terminer, son auditeur s'endormait, de sorte qu'elle était obligée de jouer *fortissimo* les derniers accords afin de le réveiller et de le sauver d'embarras.

M. Mack a aussi trouvé une autre référence à la musique dans une lettre que Cézanne, dans la dernière année de sa vie, écrivit à son fils :

A Saint-Sauveur, Poncet, l'ancien maître de chapelle, a été remplacé par un idiot d'abbé qui tient l'orgue et joue tellement faux que je ne peux plus aller à la messe, car sa façon de faire de la musique me rend absolument malade.

Cézanne aidait aussi le musicien Cabaner, qui était dans la misère, et en 1881, il vendit un tableau aux enchères, à son profit. Il écrivit au sujet de Cabaner à Roux <sup>4</sup> et à Zola <sup>5</sup>.

1. Cité par Mack, *op. cit.*, p. 12.

2. Coquirot, *op. cit.*, p. 19, 20; Vollard, *op. cit.*, p. 8.

3. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1921, p. 13.

4. Vollard, *op. cit.*, p. 56.

5. Mack, *op. cit.*, p. 263-265.

De ces maigres références aux « cacophonies » de sa jeunesse et aux divertissements de son vieil âge, on pourrait difficilement déduire que Cézanne s'intéressait à la musique autrement qu'en des occasions fortuites. Cependant, les lettres de Marion à Morstatt donnent à penser que, du moins vers 1860, Cézanne fut un amateur enthousiaste de la musique la plus avancée de son temps. Le 23 décembre 1865 (lettre 3), Fortuné Marion invita Morstatt à venir de Marseille à Aix pour la Noël. A cette lettre, Cézanne ajouta un post-scriptum :

Le soussigné vous prie d'accéder à l'invitation de Fortuné, vous ferez vibrer notre nerf acoustique aux nobles accents de Richard Wagner. Je vous prierai de ça... veuillez accueillir mes sincères compliments et comblez notre souhait en vous exécutant. Je signe comme pour Fortuné.

Votre vieux  
Paul Cézanne.

Plus de deux ans plus tard, le 24 mai 1868 (lettre 31), au moment où Cézanne projetait de peindre un grand groupe de portraits pour le Musée de Marseille, Cézanne écrivit un autre post-scriptum que nous reproduisons (fig. 4) :

Mon cher Morstatt,

Nous aurons donc le plaisir de nous revoir sans avoir besoin d'attendre un monde meilleur, puisque d'après votre dernière lettre vous nous apprenez que vous rentrez dans vos fonds. Je suis très heureux de cette bonne circonstance pour vous car nous tendons tous ensemble vers l'art, sans que des ennuis matériels viennent troubler le travail si nécessaire à l'artiste. Je vous serre avec sympathie vive la main qui ne se profane à des industries philistines. J'ai eu le bonheur d'entendre l'ouverture de *Tannhäuser*, de *Lohengrin* et du *Hollandais volant*.

Bonjour.

Tout à vous

Paul CÉZANNE.

Dans l'intervalle de ces deux lettres, Cézanne devait prouver de la façon la plus concrète, l'intérêt qu'il portait à la musique de Wagner et à *Tannhäuser* en particulier.

Le *Tannhäuser* de Wagner fut joué pour la première fois à l'Opéra de Paris, le 13 mars 1861, un peu plus d'un mois seulement avant l'arrivée de Cézanne à Paris. Cet opéra avait provoqué un scandale. Quoiqu'il eût été monté avec l'appui du prince Metternich, la musique en sembla révolutionnaire. Wagner lui-même n'était qu'un réfugié de la Révolution de 1848. La droite du Jockey Club vint en corps à la représentation, siffla et frappa du pied. Après la troisième représentation, *Tannhäuser* fut abandonné et Wagner quitta Paris le cœur brisé.

Les échos de cette affaire ont dû laisser une impression profonde dans l'esprit de Cézanne, dont le tempérament révolutionnaire s'épancha si souvent pendant la décade suivante.

En août 1866, Marion écrivait à Morstatt :

Paul désire bien te voir. Il est superbe cette année avec ses cheveux rares et immensément longs, et sa barbe révolutionnaire (fig. 1).





FIG. 8. — H. MATISSE. — JEUNE FILLE AU PIANO.

Phot. Bernheim.

En un matin il a à demi bâti un tableau superbe, tu verras. Cela s'appellera l'*Ouverture du Tanauhser* (sic), — c'est aussi bien de l'avenir que la musique de Wagner.

Voici :

Une jeune fille au piano; du blanc sur du bleu; tout au premier plan. Le piano supérieurement et largement traité, un vieux père dans un fauteuil de profil; — un jeune enfant, l'air idiot écoutant dans le fond. La masse toute sauvage et d'une puissance écrasante; il faut regarder bien longtemps. (Lettre 7, 28 août 1866.)

Une lettre de Marion, sans date, écrite à Aix en été 1867, dit encore :

Il [Paul] a déjà plusieurs grandes toiles commencées et il va de nouveau traiter dans des tonalités tout à fait différentes avec des notes plus blondes l'*ouverture du Tannhäuser* dont tu avais vu une première toile. (Lettre 20, juin ou juillet 1867, Aix.)

Dans une autre lettre d'Aix, du 6 septembre 1867 (lettre 20), Marion écrit :

Je voudrais que tu vis la toile qu'il est en train de faire à ce moment. Il a repris le sujet que tu connais déjà, l'*ouverture du Tannhäuser* mais dans des tonalités tout à fait différentes

dans des colorations très claires, et tous les personnages très finis. Il y a une tête de jeune fille blonde, d'un joli et d'une puissance étonnante, et mon profil est d'une ressemblance très grande, tout en étant très fait, sans ces aspérités de couleurs qui gênaient et ces aspects féroces qui repoussaient. Le piano est toujours très beau, comme sur l'autre toile, et les draperies, comme d'ordinaire, d'une vérité étonnante. Il est probable que ça sera refusé à l'exposition, mais ce sera toujours exposé quelque part, une toile semblable suffit pour faire une réputation.

Où se trouve maintenant ce tableau? Aucun relevé des œuvres de Cézanne ne mentionne une *Ouverture de Tannhäuser*. Mais le tableau porté au catalogue sous le nom de *Jeune fille au piano* (fig. 9), au Musée d'Art Occidental Moderne de Moscou, est très certainement une troisième version de la composition dont Marion décrit les deux autres, sans doute antérieures. En décrivant la première version, Marion parle d'une jeune fille en blanc assise devant le piano, d'un vieillard de profil dans un fauteuil, et, au fond, d'un « jeune enfant, l'air idiot, écoutant ». En décrivant la deuxième version il parle de « son profil », mais ne mentionne plus ni le vieillard, ni l'enfant. Dans le tableau de Moscou, la jeune fille en blanc au piano subsiste. L'enfant, au fond du tableau, est remplacé par une femme assise cousant. Mais le vieillard de profil a disparu, il ne reste que son fauteuil.

Peut-être le tableau de Moscou est-il une toile nouvelle, mais il est possible



FIG. 9. — CÉZANNE. — JEUNE FILLE AU PIANO.  
(Musée d'Art occidental moderne de Moscou.)

Phot. Bernheim.



également que ce soit une des toiles décrites par Marion, repeinte et modifiée par Cézanne. Cézanne ne fut probablement pas plus satisfait du profil de Marion que de celui du « vieux père » de la première version; il laissa donc le fauteuil vide bien en évidence.

Mais qui est cette jeune fille qui tire du piano les « nobles accents de Richard Wagner »? M. Boris Ternovetz<sup>1</sup> affirme que c'est Marie Cézanne. Cette opinion est confirmée par M. Mack<sup>2</sup>, qui a fait une étude attentive de toutes les photographies et de tous les portraits de la famille de Cézanne qu'il a pu trouver. Marie Cézanne avait 26 ans en 1867; Rose, sa sœur cadette, n'en avait que 13 à ce moment, elle était donc trop jeune pour être la femme au piano. Le « vieux père » dans la première version était probablement le père de Cézanne. Le peintre avait fait un portrait de son père<sup>3</sup> assis dans ce même fauteuil. Il se trouve maintenant dans la collection Auguste Pellerin. Rivière, d'accord sur ce point avec M. Paul Cézanne fils, le rapporte à l'année 1868. Le même fauteuil figure encore dans le portrait d'Achille Empereur, dans la collection Lecomte, que Rivière date de 1867, l'année où fut écrite la lettre de Marion décrivant l'*Ouverture de Tannhäuser*. Cézanne avait dû se plaire à peindre la housse fleurie de ce fauteuil, qui ressemble beaucoup à « ce fauteuil où papa faisait la sieste » mentionné dans les souvenirs que cite Gasquet. La femme cousant représentée au fond du tableau de Moscou, est très probablement la mère de Cézanne.

L'*Ouverture de Tannhäuser* est, à un double point de vue, un tableau unique dans l'œuvre de Cézanne. D'abord parce qu'il fut conçu comme un hommage au grand musicien, et ensuite parce qu'il représente une scène de famille chez les Cézanne, au Jas de Bouffan.

L'*Ouverture de Tannhäuser* nous intéresse aussi pour une autre raison. Les tableaux de Cézanne des environs de 1861-1865 attestent qu'à cette époque le peintre se souciait peu d'ornementation décorative. Or, dans l'*Ouverture*, le dessin fleuri de la housse du fauteuil, avec quoi font contraste les rayures du tapis, trouve sa réplique dans l'arabesque hardie qui décore le mur. Les bleus et les marrons sombres de Cézanne sont bien les couleurs du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais le jeu alterné de motifs décoratifs et de dessin vigoureux anticipe d'une manière frappante sur les méthodes de composition qu'Henri Matisse devait développer quelque cinquante ans plus tard (fig. 8).

Notons encore que l'*Ouverture* fut achetée à M. Vollard en 1907, un an après la mort de Cézanne, par le grand collectionneur russe Morosov. Durant les six années suivantes, Morosov devint un des deux grands mécènes que Matisse eut en Europe. Aujourd'hui, les tableaux de la collection Morosov font partie du Musée d'Art Occidental Moderne de Moscou. Et l'*Ouverture de Tannhäuser* semble pres-

1. Boris Ternovetz, dans une lettre à l'auteur.

2. Gerstle Mack, *op. cit.*, p. 22.

3. Venturi, *op. cit.*, n° 91.

qu'une contemporaine des cinquante magnifiques tableaux de Matisse près desquels elle est accrochée. En vérité, elle pourrait passer pour un Matisse de 1910 vu à travers des lunettes sombres.

LE CARACTÈRE ET LA GRANDEUR DE CÉZANNE. — Peut-être la plus remarquable révélation de ces lettres est-elle cette conviction prophétique de la grandeur de Cézanne qu'avait Marion, conviction de plus de cinquante ans en avance sur son temps. Cézanne avait sept ans de plus que Marion, et il semble que celui-ci l'ait considéré un peu comme un frère aîné, comme un héros aussi bien que comme un ami. Mais, même en faisant des réserves sur le faible que Marion a pu avoir pour le peintre, faible né de leur proximité et du dévouement que Marion avait pour Cézanne, le jugement de Marion frappe par sa clairvoyance. Dans une de ses toutes premières lettres, Marion dit à Morstatt :

Mais, mon cher, il grandit de plus en plus. Je crois vraiment que ce sera le tempérament le plus violent et le plus fort. Plein de découragements, du reste. (Lettre 6, Aix, juin 1866.)

Peu après cette explosion d'enthousiasme de Marion pour Cézanne, Zola écrivait de Paris à Numa Coste la même chose, mais sur un ton plus calme :

Cézanne travaille; il s'affirme de plus en plus dans la voie originale où sa nature l'a poussé. J'espère beaucoup en lui. (Paris, 26 juillet 1866.)

Le caractère difficile de Cézanne fut une source de préoccupation pour Marion, aussi bien que pour Zola. Marion écrivait :

Avec cela il y a des souffrants parmi nous, tout aussi malheureux avec moins d'ennuis, Cézanne, avec sa vie assurée et ses noirs désespoirs moraux de tempérament. (Lettre 27, Mille Collennes, janvier 1866.)

Et à l'automne de 1868 :

Cézanne travaille toujours rudement et de toutes ses forces à ordonner son tempérament, à lui imposer les règles d'une science calme. S'il arrive à ce but, mon cher, nous aurons des œuvres fortes et complètes à admirer. (Lettre 36, Aix, 1868.)

Marion n'avait pas de doutes sur la place qu'occuperait finalement Cézanne. Dans une lettre adressée à Morstatt le 6 septembre 1867, après plusieurs pages de commentaires sur les expositions de Manet, de Courbet qu'il venait de voir à Paris, il ajoute une seule phrase sur Cézanne qui prend les proportions d'une grande prophétie :

Paul, vraiment, est bien plus fort que ça. (Lettre 23.)

ALFRED BARR.

1. Zola, *op. cit.*, p. 285.



## CHRONOLOGIE DES LETTRES DE MARION A MORSTATT

1865

- Août. — Aix (lettre 1) : Marion invite Morstatt à venir passer la fin de la semaine à Aix.  
 23 Décembre. — Aix (lettre 3) : Marion invite Morstatt à venir pour la Noël. Cézanne appuie l'invitation dans un post-scriptum.

1866

- 28 Mars. — Aix (lettre 4) : Marion reçoit des lettres de Paris qui rapportent que Cézanne « espère » être refusé au Salon. Il cite Valabrègue dont l'adresse est : 21, rue Vavin, Hôtel du Danemark.  
 12 Avril. — Aix (lettre 5) : Daubigny défend le portrait de Valabrègue par Cézanne devant un membre du jury du Salon. L'Ecole « réaliste » est refusée au Salon. Extraits d'une lettre de Valabrègue décrivant une visite de Cézanne à Manet.  
 18 Août. — Aix (lettre 6) : Cézanne est à Aix et il loue les dessins de Marion.  
 28 Août. — Aix (lettre 7) : Marion attend Morstatt pour dimanche. Cézanne travaille à l'*Ouverture de Tannhäuser*.  
 1 (?) Septembre. — Aix (lettre 8) : Cézanne et Marion passent la journée dans les montagnes. Granier et Seren leur rendent visite. Marion et Valabrègue vont voir Cézanne. Un « idiot » publie dans un journal d'Aix un poème dédié « A Paul Cézanne ».  
 Septembre. — Aix (lettre 6) Marion manifeste un grand enthousiasme pour Achim von Arnim. Guillemet projette de venir à Aix pour peindre des paysages.  
 Septembre. — Bras (?) (lettre 10) : Marion fait une expédition géologique.  
 6 Octobre. — Aix (lettre 11) : Guillemet, qui est à Aix avec sa femme, loue les esquisses de Marion. Marion et Cézanne projettent d'aller voir Morstatt, qui est à Marseille. Valabrègue ajoute un post-scriptum avec ses souvenirs.

1866

(Morstatt avait quitté Marseille pour Stuttgart.)

- Mai. — Marseille (lettre 16) : Marion conjure Morstatt de lui écrire. Cézanne est à Paris. Son adresse est : 22, rue Beautreillis.  
 17 Mai. — Marseille (lettre 17) : Cézanne est à Paris.  
 26 Mai. — Marseille (lettre 18) : Cézanne est à Paris, mais doit revenir bientôt à Aix.  
 Juin. — Marseille (lettre 19) : Granier fait savoir que Cézanne doit bientôt quitter Paris pour la Provence. Marion projette des excursions, où l'on ferait de la peinture.  
 Juin ou Juillet. — Aix (lettre 20) : Cézanne est à Aix, il fait des aquarelles, projette une autre version de l'*Ouverture de Tannhäuser*. Cézanne et Marion projettent de faire un séjour d'une semaine à Paris, vers la mi-août, afin de voir les expositions de Courbet et de Manet.  
 15 Août. — Paris (lettre 22) : Marion est à Paris sans (?) Cézanne. Il se propose d'aller voir Zola. Les expositions de Manet et de Courbet.  
 6 Septembre. — Aix (lettre 23) : Marion donne plus de détails sur les expositions de Manet et de Courbet et sur les tableaux qui figurent à l'Exposition. Cézanne travaille à la seconde version de l'*Ouverture de Tannhäuser*.  
 9 Octobre. — Aix (lettre 24) : Zola est dans le Midi. Son drame, *Les Mystères de Marseille*, est joué au Gymnase. Zola trouve son drame mauvais, mais manifeste un intérêt sérieux pour le théâtre. Cézanne et Zola doivent bientôt partir pour Paris.  
 17 Octobre. — Aix (lettre 25) : Cézanne est à la campagne. Marion marque l'ennui que lui donne la musique de Meyerbeer et de Rossini qu'il avait entendue à Paris.

1868

- Janvier. — Mille Colonnes (lettre 27) : Cézanne est malheureux, malgré son bien-être matériel.  
 Fin de l'année. — Aix (?) (lettre 36) : Un long récit de l'affaire du pseudo-Baudelaire de Zola et Alexis.



FIG. 1. — PIETA. (Musée du Louvre.)

Arch. phot.

## LA PIETA DU LOUVRE ET SON AUTEUR

PARMI le petit nombre des peintures françaises du temps de Charles VII et de Louis XI, dont les auteurs n'ont encore fait l'objet d'aucune recherche, se trouve, à côté de la *Crucifixion* de la Cour d'Appel, au Louvre, une grande *Pietà* placée dans la même salle. L'arrière-plan est occupé par une vue de Paris avec Saint-Germain-des-Prés, le Louvre et la butte Montmartre. Si cette image du Louvre n'est pas la plus ancienne que nous connaissons, car les Très riches Heures du duc de Berry, à Chantilly, nous en offrent déjà une silhouette fort expressive, elle a pourtant dès longtemps attiré l'attention des visiteurs sur ce tableau, d'ailleurs difficile à identifier. En effet, dans l'incertitude créée par le temps écoulé et l'oubli qu'il entraîne, elle marque une sorte de jalon et de point de repère. Ce paysage parisien n'est pas seulement un signe particulier, important du point de vue économique, de la *Pietà*; elle lui confère un sens, une nuance spéciale dans l'histoire. On en conclut avec raison, à première vue, que l'artiste qui nous livre un tel document doit avoir exercé son activité, d'une façon temporaire ou durable, à Paris même. C'est ce que

confirme la provenance du tableau, qui semble n'avoir jamais quitté Paris. En 1846, il fut transporté de Saint-Denis au Louvre, et regagna son séjour primitif lorsque le Musée des Petits-Augustins fut dissout. Mais l'auteur en appartient, sans discussion possible, au nombre de ces artistes qui, subissant l'influence du Nord, comme le Maître de Saint-Gilles ou le Maître de Saint-Augustin, introduisirent un élément bourgeois dans l'art français du xv<sup>e</sup> siècle.

On a déjà exprimé l'opinion que ce maître était l'un des Néerlandais ou des Bas-Allemands qui travaillèrent non pas seulement en Bourgogne, mais à la Cour de Paris, et dont les noms nous ont été livrés en série par les comptes et les documents. Ces artistes s'opposaient d'une certaine façon aux peintres de cour spécifiquement français, en ce sens qu'ils imposaient une conception bourgeoise à l'art français si fortement inféodé aux traditions de la Cour. Mais, par ailleurs, ils se conformaient au courant qui, singulièrement sous Louis XI — désigné non sans raison sous le nom de « roi bourgeois », grand contempteur des coutumes féodales, et mainteneur du commerce et de l'industrie —





FIG. 2. — VUE DU LOUVRE. DÉTAIL DE LA PIETA, FIGURE 1.

tendait à modifier l'aspect de la civilisation française. Lorsque Louis XI, après la mort de Charles le Téméraire, acquit définitivement pour la France une partie des territoires bourguignons, l'influence néerlandaise gagna de plus en plus de terrain, et les monuments artistiques sont là pour témoigner que de la Picardie elle s'étendit à l'Île de France.

Si nous connaissons aujourd'hui quelques maîtres de ce temps et de cette tendance autrement que par leurs noms, et bien comme des personnalités et des créateurs, nous le devons au groupement de leurs œuvres effectué par la critique stylistique. Un ouvrage isolé, comme la *Pietà* du Louvre, nous renseigne assez peu sur un artiste.

Nous en recueillons une impression, mais c'est seulement en rapprochant un second, un troisième ou un quatrième que nous commençons à pouvoir construire une figure imaginaire, que nous en sentons le mouvement et le dynamisme, que devient possible l'établissement de rapports historiques.

De la main du maître de la *Pietà* du Louvre, trois autres ouvrages peuvent aujourd'hui être identifiés : un *Portement de Croix* de format allongé, qui passa en vente à Lucerne, en 1920, avec la collection Chillingworth ; un *Portement de Croix* du Musée de Lyon, complètement différent du précédent, de format carré, et une *Résurrection* du Musée de Lübeck, qui doit proba-

blement en être rapprochée, et qui a figuré en 1925 à l'Exposition du Kaiser-Friedrichsmuseum-Verein. Tous ces tableaux ont été l'objet de désignations diverses, et ont passé tantôt pour français, tantôt pour allemands ou flamands. Si, dans ces circonstances, ces titres n'ont guère de sens, il s'ensuit toutefois que les caractéristiques des deux écoles se retrouvent non seulement dans le tableau du Louvre, mais aussi dans les trois autres, et qu'ils sont particuliers, dans leur ensemble, au maître en question.

Ce qui permet de grouper ces différentes œuvres, ce sont les traits analogues que l'on observe de l'une à l'autre, les têtes d'un type réaliste très frappant, réalisme qui tient assez de l'Allemagne dans son expression brutale, dans son caractère individuel et momentané, puis la structure des mains, les mouvements, les plis des étoffes, la décoration, enfin les arbres et les paysages qui forment l'arrière-plan. Les différences sont assurément notables dans la composition, mais nous croyons cependant pouvoir y reconnaître une certaine régularité, surtout si l'on compare la *Pietà* du Louvre et la *Résurrection* de Lübeck pour aborder ensuite le tableau de Lyon. Il y a, en outre, des raisons de croire à une certaine évolution du maître dans son activité créatrice.

Le tableau de l'ancienne collection Chilling-



FIG. 4. — PORTEMENT DE CROIX.  
(Musée de Lyon.)

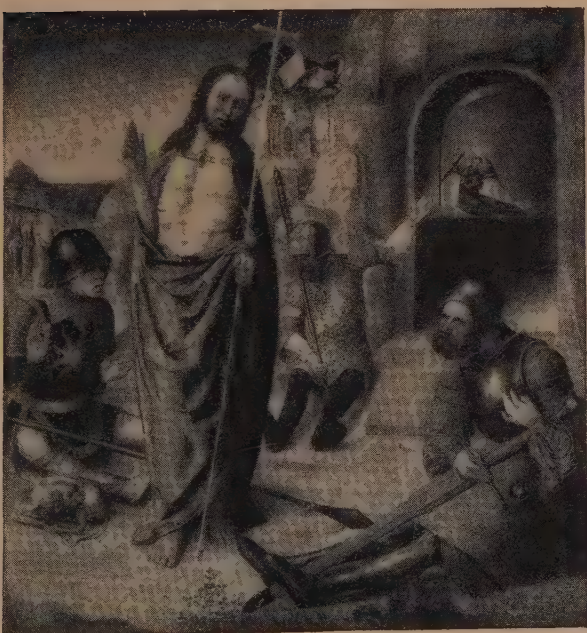


FIG. 3. — RÉSURRECTION.  
(Musée de Lübeck.)

worth contient des figures de donateurs qui, comme le fait remarquer le catalogue de vente, ont été peintes postérieurement et par un autre peintre que nous connaissons, le Maître de la Sainte-Famille, qui travaillait à Cologne aux environs de 1500. Les trois filles du côté droit ont été ajoutées par la suite, dans l'atelier de Barthel Bruyn. Comme les armoiries des donateurs sont colonaises, il s'ensuit que le tableau, peu après son exécution, devait se trouver, sans aucun doute, à Cologne, comme celui du Louvre à Paris. Nous avons là un indice d'autant plus important qu'il corrobore les observations stylistiques.

La méthode, en histoire de l'art, nous commande de rattacher l'inconnu au connu. Or, la *Pietà* du Louvre nous révèle son affinité avec un maître qui travailla à Cologne et qui venait peut-être de Hollande, le Maître de l'autel de saint Barthélemy. Si nous partons des frontières nationales aujourd'hui plus ou moins fermement établies, nous risquons de tomber dans l'erreur qui consiste à reporter ces frontières dans le passé et dans le domaine de l'art, alors qu'en réalité non seulement ces frontières changeaient selon les héritages princiers, mais que l'art d'église et de cour les franchissait nécessairement, puis-que les grands évêchés étaient indépendants des





FIG. 5. — PORTEMENT DE CROIX. (Ancienne collection Chillingworth.)

puissances séculières, et que, d'autre part, les Cours étaient en relations constantes entre elles, par suite de leurs liens familiaux. Comme de nos jours, il y avait déjà un internationalisme de l'esprit et de l'art, et Paris, depuis le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'à présent, n'a fait qu'affirmer sous ce rapport sa position centrale. Les maîtres des universités allemandes visitaient avec prédilection les collèges parisiens. Guillaume Budé, le grand helléniste, était en relations étroites avec Erasme, et Beatus Rhenanus expliquait à l'Université de Paris les théories d'Aristote. Est-il étonnant de voir Cologne, orientée nettement vers l'Occident, faire des échanges artistiques avec Paris, alors qu'un des artistes réputés de la Cour de Bourgogne dans sa floraison était cet

Hermann de Cologne qu'il faut peut-être identifier avec Herman Wynrich de Wesel?

Si nous rassemblons ces quelques indices sur la *Pietà* du Louvre, elle nous apparaît comme l'ouvrage d'un maître rhénan qui séjourna plus ou moins longtemps à Paris, et probablement à la Cour de Louis XI ou de Charles VII. Il y recueillit des influences françaises qui se font jour particulièrement dans le *Portement de Croix* de Lyon, et acquit ainsi ce style remarquable, qui n'est pas purement colonais, mais qui est encore moins parisien. Nous connaissons d'autres amalgames de l'art colonais et de l'art néerlandais, de l'art néerlandais et de l'art français : ces phénomènes n'ont rien qui puisse désormais nous étonner.

P. WESCHER.

# B I B L I O G R A P H I E

JOSEPH STRYZGOWSKI. — *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*. Heidelberg, Ed. Carl. Winter's Universitäts Buchhandlung, 1936, in-8°, 496 p., 362 ill.

« Tout ce que j'ai publié jusqu'aujourd'hui, ce ne sont que des travaux de préparation à des ouvrages essentiels que je suis en train de terminer », ainsi conclut M. Joseph Strzygowski ses conférences, faites en mai 1936, au Collège de France. Le volume qui vient de paraître est le premier de ces ouvrages essentiels. En effet, c'est une œuvre capitale qui résume en une synthèse remarquable les recherches antérieures du maître. Le savant viennois nous y fait suivre pas à pas toutes les vicissitudes de la civilisation préhistorique des Indo-Germains, telles qu'il se les représente. Il est vrai que les restes concrets de cette civilisation ont, presque entièrement disparu (et pour cause, le bois étant la première matière dont s'est servi l'homme nordique), mais ses traces pourraient être retrouvées par la méthode comparative, qui permet de relier entre elles les expressions artistiques des pays les plus éloignés. Les origines de toute notre vie créatrice, de toute notre spiritualité, remontent, selon M. J. Strzygowski, à la période où les Indo-Germains n'avaient pas encore quitté le Groenland, leur patrie éventuelle, où les dures nécessités de l'existence ne leur servaient que de stimulant. Les péripéties de leurs migrations, les deux poussées des nordiques en quête des pays du soleil, la première par la route détournée de l'Atlantique, où les Indo-Germains furent contaminés par l'esprit matérialiste des habitants du Sud; et la seconde, directe, où ils restèrent intacts. Ces poussées à travers l'Europe, vers la Grèce et l'Iran, forment, d'après cette théorie, les étapes de l'histoire de la civilisation dont les humanistes auraient déformé le sens. Pour en donner un tableau complet, l'auteur met à profit les résultats de ses innombrables investigations accomplies au cours de sa longue et fructueuse carrière scientifique.

On ne peut qu'admirer la vaste construction de M. J. Strzygowski, son remarquable esprit de synthèse, si rare à notre époque, qui lui permettent de tenter une entreprise des plus ardues : reconstruire les croyances, la religion, la spiritualité de ces nordiques préhistoriques, à la réalité desquels il croit avec une foi communicative. Pour en être tout à fait convaincu, il faudrait partager son enthousiasme et se laisser persuader que l'élévation spirituelle des races nordiques de la préhistoire fut telle qu'il se la représente.

On trouve dans cet ouvrage tous les éléments qui ont dirigé les derniers travaux du maître, ses divisions méthodiques (Kunden, Wesen, Entwicklung, etc.), ses attaques contre la science historique dominée par l'« idolum » de la civilisation méditerranéenne (pour M. J. Strzygowski ce sont les « puissances du Sud » opposées à la création libre et simple des nordiques). La route déblayée, M. J. Strzygowski retrace les directions générales de l'évolution de notre culture : d'abord il prend, comme point de départ, la civilisation nordique « en action » et ses aboutissements : en Grèce, en Iran, et partout où ses apports ont rayonné. Puis il observe les obstacles et les entraves opposés à ce mouvement par l'esprit des puissances du monde méditerranéen.

Quelles que soient les réserves que l'on puisse faire

sur ce système, sur son ensemble et ses détails, l'ouvrage fait ressortir, avec plus de relief encore que les travaux antérieurs du maître, le grand mérite qu'il a eu d'appliquer la méthode comparée dans l'histoire de l'art, méthode malheureusement si négligée par les historiens. M. J. Strzygowski a été un des premiers à insister sur l'importance des foyers nordiques de notre civilisation, sur ses traces et ses formes particulières, sur le rôle des constructions en bois, pour la plupart disparues, sur l'esprit ornemental du Nord si différent de celui de l'art méditerranéen, etc. Enfin, la grande foi idéaliste du savant viennois dans l'importance et le triomphe des forces spirituelles dans l'histoire humaine est ce que l'on apprécie avant tout dans son livre. Oser fonder, à notre époque, une construction sur une telle croyance, c'est une entreprise presque héroïque et sûrement méritoire, puisque cela seul pourrait donner un sens à l'activité turbulente et à l'existence si pénible de l'humanité. Si le système pêche par certains partis pris, par certaines exagérations, les générations futures des savants y apporteront les modifications nécessaires, mais nul ne pourra contester à M. J. Strzygowski le rôle d'un pionnier glorieux qui a combattu avec ardeur les théories toutes faites et de tout repos, et d'un chercheur qui a su montrer mieux que personne que dans notre travail scientifique toute recherche de détails est importante, pour autant que l'on saisisse son rôle dans l'ensemble des expressions les plus hautes de notre spiritualité.

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY.

JOSEF STRYZGOWSKI. — *L'ancien art chrétien de Syrie*. — Etude préliminaire de Gabriel Millet. Paris, E. de Boccard, 1936. in-4°, 215 p., XXIV pl.

On sait que M. Strzygowski est un auteur fécond, l'un des plus délibérés parmi les agitateurs d'idées de notre temps. Rendons d'abord hommage à la subtilité de sa pensée, à l'ampleur de sa science, à sa hardiesse. C'est aussi un auteur difficile, et il faut savoir grand gré à M. Gabriel Millet, un des maîtres des études orientales, d'avoir fait précéder la traduction de M. Sennéchal d'une introduction qui résume et clarifie, qui décante son texte; la besogne n'est pas inutile! Depuis les explorations de Melchior de Vogüé, les questions relatives à la Syrie ont été renouvelées par les travaux d'archéologues comme M. Seyrig, et les fouilles entreprises soit à Antioche, soit encore à Doura-Europos. Le domaine considéré par M. Strzygowski est cette contrée qui s'étend de la Méditerranée au Pamir, et qui passa au cours des temps sous la domination des Achéménides, d'Alexandre le Grand, des Séleucides, qui vit se dissoudre l'hellénisme, refluer le flot oriental, et qui fut submergée par l'islamisme. Les étapes de ces grands passages de civilisations sont marquées par l'art gréco-bouddhique du Gandhara, par les vestiges découverts en Bactriane, par tout ce que nous ont révélé des explorateurs comme MM. Hackin, Pelliot, Godard, Barthoux. On discerne ainsi deux grandes voies d'influences : celle de l'Iran et de la Chine, dont le point de départ est Antioche, et celle de la Perse et de l'Inde plus au Sud. Il faut aussi tenir compte de l'expansion du christianisme vers l'Est, par le fait des hérétiques nestoriens,



dont les établissements en Chine sont connus jusqu'au ix<sup>e</sup> siècle. De tout cela, qu'on ne peut qu'indiquer ici, l'excellente introduction de M. Millet trace un tableau fort net.

L'originalité de M. Strzygowski tient non seulement à son information, mais à la méthode qu'il instaure; la méthode comparative, analogue à celle qu'ont adoptée les linguistes. Elle le conduit à des observations sur quoi se greffe une philosophie parfois paradoxale, où il est difficile de ne pas discerner un parti pris que les faits ne justifient pas toujours. Plus attiré par l'essence que par l'histoire des témoignages du passé, il s'attache à distinguer dans l'évolution de l'humanité les forces naturelles permanentes des forces artificielles imposées par la volonté de puissance : « Tant qu'aucune puissance n'a mis la main sur lui, l'homme est créateur. » Ici on a peur de voir intervenir des considérations trop actuelles, qui troublent la sérénité scientifique. M. Strzygowski part en guerre contre Rome — son attitude est bien connue — mais encore contre tout ce qu'il appelle « la puissance », qui aurait faussé l'élan créateur des peuples. Et voilà toute la Méditerranée condamnée, cette Méditerranée qu'un enseignement traditionnel et délégué nous avait fait considérer comme le berceau de notre culture! Et cela au profit du « Nord ». Et l'exégète discerne à travers les siècles et les espaces trois zones : le Sud, matérialiste, dont l'art s'attache à nous présenter la figure isolée; — le Nord, idéaliste, qui nous révèle l'ornement; — la zone moyenne vouée à l'exécution, qui ne connaît qu'un art servile, où se combinent l'ornement et la figure. L'essence de l'art véritable est la foi de l'homme du Nord, qui sublime dans le décor géométrique l'écriture sacrée. Nous ne saurions, en peu de lignes, suivre dans ses développements une théorie audacieuse. Ce Nord, doué de toutes les vertus, apparaît bien nébuleux à l'observateur.

Il en résulte que l'art de la Syrie n'a rien d'homogène et qu'il n'est qu'un reflet de formes dont les origines sont fort diverses. On nous demande de reconstituer par la pensée des cultures dont il ne reste rien, puisque la brique crue a disparu au cours des temps. Comment dès lors s'imaginer l'art original des Araméens de la Haute-Mésopotamie? Deux monuments s'imposent à l'observation de l'auteur qui nous entraîne à sa suite : d'abord le mystérieux palais de Mschatta, dont la date a été si controversée que M. Bréhier, dans un livre récent, évite de prendre parti, que M. Talbot Rice affirme, avec Creswell que « its Omayyad date seems as clearly proved as can be in the absence of a date inscribed upon it », alors que pour M. Strzygowski, l'hypothèse islamique doit être définitivement écartée, et que le décor singulier de la façade, transportée à Berlin, est typiquement iranien. Le second monument commenté est le fameux calice d'Antioche, dont, comme on sait, l'authenticité même a été contestée par Mgr Wilpert, et aussi par le P. de Jerphanion. Si la cause semble être entendue, la date est encore incertaine, celle de 70 environ de notre ère s'appuie sur de bons arguments (A. Eisen). Sur les bas-reliefs de Mschatta, comme sur les reliefs du calice d'Antioche, M. Strzygowski reconnaît le Hvaranah, le paysage mazdéen, image de la majesté divine, réduit symboliquement au rinceau de vigne, à l'arbre de vie. Deux formes d'art évoquent la sainteté, selon l'idéologie iranienne : l'arc et le paysage. Et cela est plausible. On peut se rappeler à ce sujet les études de M. Ch. Audran (*Mithra, Zoroastre et la préhistoire aryenne du Christianisme*) qui signale l'in-

fluence des peuples dravidiens sur la civilisation méditerranéenne. Ce que je contesterais, c'est la façon même de décrire le fameux calice. Parler d'un « support d'argent ajouré... destiné à envelopper et à porter un vase compact, sans pied », c'est ignorer la technique des toreutes antiques. Autant dire que les canthares du Trésor de Berthouville sont des supports travaillés au repoussé, destinés à supporter un vase compact, etc. L'art des orfèvres que nous connaissons par maint monument, c'est d'appliquer un mince décor, ajouré ou non, sur l'armature solide d'un vase d'argent. A propos de l'ivoire Barberini, du Louvre, où M. Strzygowski voit un motif iranien, Constantin en héros de la foi, et une composition en cinq panneaux dans l'esprit du Gandhara; à propos surtout de l'Evangélaire arménien du monastère d'Etschmiadzin, au mont Ararat, nous aurions aussi des remarques à faire, trop abondantes pour pouvoir prendre place ici.

On saisira par ce bref aperçu la complexité des idées apportées par M. Strzygowski, et leur intérêt, les vues qu'il ouvre de tous côtés, et le grand mérite qu'il a de nous jeter hors des voies battues... et des préjugés imposés, sans doute, par une éducation trop classique. On a admiré son idéalisme, c'est sa plus grande vertu; ce qui ne veut pas dire que ses constructions soient toujours hors de discussion. Mais on lui sait gré d'avoir inauguré une démarche de la pensée qui nous autorise à comparer l'Athéna de l'autel de Pergame au *Louis XIV passant le Rhin* de Coustou, pour y trouver de part et d'autre les indices du même conformisme. Nos pères n'eussent pas osé y penser.

J. B.

HENRI VERNE. — *Rubens*. Paris, Flammarion, 1936. 64 p. (Collection : Voir et Savoir).

Un petit volume d'actualité où les visiteurs de l'Exposition Rubens, à l'Orangerie, trouveront, à peu de frais, tout ce qu'il faut savoir du Maître. Car la biographie qu'en a tracée M. Verne, avec beaucoup d'allant et de sensibilité, accompagnée d'images choisies, fort bien reproduites et mises en pages, suit le grand homme pas à pas, tout au long d'une carrière merveilleuse, et l'on ne voit pas qu'il y manque aucun trait. L'auteur a su nous transmettre le reflet éclatant de ce météore en même temps qu'il nous dit toute l'humaine richesse du caractère de son héros. Quelques pages sur les origines et la descendance du peintre achèvent heureusement de nous rendre compte de son prestige.

J. B.

*La Cathédrale de Rouen*. — Introduction de JEAN LAFOND, photographies de JEAN ROUBIER. 4 p., XL pl.

ALBRECHT DÜRER. — *Burins*. Introduction de ANDRÉ-CHARLES COPPIER, photographies de GIRAUDON. 4 p., XL pl.

*Images de Bruges*. — Introduction de CAMILLE MAUCLAIR, photographies de JEAN ROUBIER. 4 p., XL pl.

Encyclopédie Alpina illustrée, Paris, 1936. Chaque album in-4°, 25 fr.

J. B.



L'ANGLETERRE, PAYS DES  
TRADITIONS

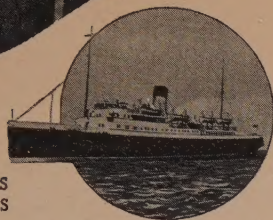


le jour, la nuit  
DE  
PARIS ST-LAZARE  
A LONDRES  
via DIEPPE-NEWHAVEN

179<sup>f</sup>

BILLET D'EXCURSIONS  
D'UN OU DEUX JOURS

BILLET SPÉCIAUX  
DE 17 JOURS



6 PAQUEBOTS  
MODERNES

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT & SOUTHERN RAILWAY

VIENT DE PARAÎTRE :

# LA VIE ARDENTE DE Paul GAUGUIN

PAR  
RAYMOND COGNAT

AVEC UNE PRÉFACE  
D'HENRI FOCILLON  
*Professeur à la Sorbonne*

Une biographie très vivante, accom-  
pagnée d'une étude critique et d'un cata-  
logue des principales œuvres du maître; des  
documents inédits; un essai de classement  
de l'œuvre gravé; un chapitre sur l'ethno-  
graphie de Tahiti.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ  
PARIS-VIII<sup>e</sup>

Un vol. in-8°..... Prix : 10 fr.

PLAISIRS DE NEIGE P.O.-MIDI

## PYRENEES et AUVERGNE

LUCHON-SUPERBAGNÈRES

(1.800 mètres d'altitude)

FONT-ROMEU

(1.800 mètres d'altitude)

COL DE PUYMORENS

(1.900 mètres d'altitude)

TRAINS AU DÉPART DE PARIS-ORSAY

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes : 19 h. 55

pour LUCHON, w.-l. de 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes,  
tous les jours, du 4 décembre au 3 avril

Toutes classes : 22 h. 05

pour PUYMORENS, voitures-dort. 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cl.,  
vendredis, samedis et veilles de fêtes,  
du 6 décembre au 1<sup>er</sup> avril

LE MONT-DORE-SANCY

(1.300 mètres-1.800 mètres)

TÉLÉFÉRIQUE — ÉCOLE DU SKI-CLUB DE PARIS

Relations de jour et de nuit

VOITURES-DORTOIRS 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes

vendredis, samedis et veilles de fêtes, du 5 décembre au 3 avril

RENSEIGNEMENTS AUX GARES ET AGENCES P.O.-MIDI



# Stockez de la santé aux Sports d'Hiver!

**P.L.M.**

Dans les 150 Stations  
des

## ALPES ET DU JURA

PARTEZ P.L.M.

Billets de week-end

50 % de RÉDUCTION

BILLETS ALLER et RETOUR  
de 40 JOURS



Pour vous documenter avant de partir :  
Consultez les FICHES P.L.M., le BUL-  
LETIN MÉTÉOROLOGIQUE P. L. M.  
(dernière heure de la neige).

Demandez l'HORAIRE BLEU (tous les  
trains pratiques).



S'adresser à la Gare de Lyon; au P.L.M.,  
88, rue St-Lazare, 127, Champs-Élysées  
et dans les Agences de Voyages.

A LA CROIX DE LORRAINE  
MAISON FONDÉE EN 1760

# CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX  
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES  
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

## TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

### PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE  
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780





# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

## CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin  
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



## MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN  
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,  
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

**En préparation dans cette collection :**

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)



# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire ..... 260 fr.

ROBERT DORÉ. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice ..... 225 fr.  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

## E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,  
DEGAS, CEZANNE